

CHINE ET CORÉE

ESSAI HISTORIQUE SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE DES CHINOIS AVEC UN APPENDICE RELATIF A LA MUSIQUE CORÉENNE

Par Maurice COURANT

SECRÉTAIRE INTERPRÈTE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
POUR LES LANGUES CHINOISE ET JAPONAISE
PROFESSEUR PRÈS LA CHAMBRE DE COMMERCE DE LYON
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

INTRODUCTION — TABLE DES MATIÈRES

La musique, je veux dire la poésie chantée, soutenue par les instruments et accompagnée par les danses, a pendant de longs siècles joué un premier rôle dans la vie chinoise : elle élevait les enfants des patriciens, elle figurait dans les palais et dans les temples. Pour être déchu de ce haut rang, elle n'occupe pas moins une large place dans la Chine actuelle, soit sous des formes savantes provenant peut-être de l'antiquité, conservées à travers les âges, classiques enfin (*yâ yô*), soit dans les bonzeries et dans les théâtres où elle est revêtue d'aspects partiellement nouveaux et populaires. Elle a été cultivée avec zèle par des virtuoses et par des lettrés, par des sages, par des guerriers et par des empereurs qui en ont fait un art délicat et puissant, une science souvent subtile ; tandis qu'elle affina le peuple dans les limites de l'Empire, elle échangeait avec l'étranger ses harmonies de sons et de danses, dans un de ces trocs séculaires en quoi se résume une bonne moitié de la culture humaine : elle mérite donc d'être étudiée, et son histoire est un chapitre de l'histoire de la civilisation.

De ce chapitre je tente d'écrire seulement une partie, n'ignorant pas les lacunes de mon information : sur la musique bouddhiste et sur la musique populaire, sur le théâtre, j'ai trop peu de documents pour essayer de formuler des idées. La musique de khin, ancienne, essentiellement raffinée, a d'abord été signalée à mon attention par mon maître, Gabriel Devéria, dont je suis heureux de saluer ici la mémoire ; c'est du même instrument que je me suis occupé en Chine, pendant les courts loisirs que j'ai pu dérober à des devoirs absorbants ; partant de ce point, j'ai été naturellement amené à quelques recherches sur les théories des Chinois, et le temps m'a manqué pour prendre une connaissance suffisante de la musique

populaire : cette dernière recherche d'ailleurs devrait être poursuivie séparément dans les divers groupes de provinces et dépasserait la force d'un seul homme. Rentré en France, je ne pensais plus à utiliser des observations qui me semblaient trop incomplètes, quand les trésors de la Bibliothèque Nationale m'ont fourni un nouveau filon : c'est donc l'histoire de la théorie musicale et de la musique savante ou classique que je présente au lecteur. Pour insuffisant que soit cet Essai, il établit quelques faits et dégage quelques principes qui n'avaient pas encore été aperçus ; j'espère donc que mon travail ne semblera pas inutile et que, dans l'aire ainsi délimitée, de jeunes musiciens sinologues viendront un jour creuser plus avant.

Instruments, système général de la musique, rythme et danse, emploi des chœurs et des danses dans les sacrifices et dans les banquets, valeur psychique et politique de la musique : toutes ces questions sont traitées ou indiquées par les ouvrages chinois énumérés dans le premier appendice et qui permettent d'acquiescer une idée assez nette de la musique chinoise depuis deux mille ans, d'avoir même quelques notions sur sa condition antique. Mais les détails précis du rythme et de la danse datent du xvi^e siècle (n^{os} 75 et sq.), et les plus anciens airs notés, à deux ou trois exceptions près, se trouvent dans des ouvrages de la même époque (n^{os} 97, 98), encore que mélodies, danses et rythmes soient donnés comme plus anciens. Thang Yi-ming, auteur d'un traité de khin (n^o 103), déclare expressément que pour cet instrument il n'a pu voir aucun recueil antérieur au milieu du xvi^e siècle. Nous réussirons peut-être à apercevoir le reflet, à imaginer l'écho des chœurs de danse de l'âge des Thang ou des époques antiques, mais nous ne les verrons ni ne les entendrons : tout cela a péri sans retour, et la notation précise, si elle a existé, n'en est pas descendue jusqu'à nous.

Si les ouvrages sur la théorie musicale sont nombreux, ceux qui traitent de la technique sont beau-

coup plus rares. Pour ne considérer que ces derniers, des titres ou sous-titres, tels que « liste de chants » et quelques autres, ceux par exemple des nos 91, 92, 93, 94 (les deux derniers sont déjà mentionnés dans le *Tháng chôn*), pourraient faire illusion, semblant indiquer des recueils d'airs : mais les termes sont ambigus, *tyáo, yô fô* et autres expressions analogues s'appliquant aussi bien aux poésies qu'aux mélodies; en fait, les quatre ouvrages cités ne parlent que de poèmes destinés à être chantés, la musique en est absente. Nous pouvons douter qu'il en fût autrement dans la plupart des traités portant des titres de ce genre et dont nous avons seulement l'indication. Il est à remarquer, d'ailleurs, que les livres musicaux ont péri en grand nombre; bornant toujours notre examen aux traités techniques au moins d'apparence, nous trouvons que, en dehors des nos 93 et 94, le Catalogue Impérial cite seulement trois ouvrages antérieurs aux Ming; deux sont de la dynastie des Yuen, un de la dynastie des Song¹. Le *Tháng chôn* (liv. 87, f. 9 v°), le *Kysoú thángh chôn* (liv. 46, f. 10 v°), le *Suôi chôn* (liv. 32, f. 13 v°) mentionnent environ quarante ouvrages qui paraissent être des traités musicaux techniques; mais la plus récente de ces histoires dynastiques ne rappelle pas plus d'une quinzaine des ouvrages cités par les deux autres; il semble donc que le reste avait disparu. Quant aux trois traités de khin présentés aux empereurs Hán au 1^{er} siècle A. C. (*Hán chôn*, liv. 30, f. 5 r°), ils ne se trouvent plus dans le *Suôi chôn*.

Enfin la notation musicale ne paraît pas remonter plus haut que les Thang; le Catalogue Impérial (liv. 38, préambule, f. 1 r°) dit, il est vrai, que « les principes de la musique étaient contenus dans les rituels, les chants dans les recueils poétiques, la partie musicale et chorégraphique se transmettait chez les musiciens officiels »; il ajoute que, sous les Hán, la famille Tchí rassembla les registres subsistants, *yl phoi*. Cette expression indique des documents écrits, mais je ne la crois pas juste : le *Hán chôn* (liv. 22, f. 8 v°) rappelle le même fait sans mentionner les registres et indique plutôt une transmission traditionnelle (voir p. 80).

Ces diverses considérations expliquent la perte définitive de la vieille musique chinoise; seulement par l'étude critique des airs notés qui sont conservés depuis le xvi^e siècle, on pourrait tenter de démêler ce qui s'y trouve d'antique; mais je me bornerai à indiquer en passant les raisons pour et contre la conservation fidèle de quelques vieux airs.

Employant les documents caractérisés plus haut, j'ai arrêté ainsi qu'il suit les divisions de cet Essai :

Théorie musicale.

CHAP. PREMIER. Le hwáng-tchông	78
— II. L'échelle des lyú	86
— III. Les degrés et la transposition	92
— IV. Les systèmes	114
— V. L'harmonie et le rythme	121
— VI. La danse	137

1. *Khin chî*, historique du khin avec des indications sur la technique, et peut-être des mélodies, par Tchou Tchhang-wen, fin du x^e siècle (Cat. Imp., liv. 113, f. 33). — *Sé phou*, traité de sé, par Hlyong Phang-hai, docteur en 1274, fonctionnaire sous les Yuen; ce traité paraît plein de précision pour la technique et contient sans doute des mélodies (Cat. Imp., liv. 38, f. 9). — *Chou wou kysoú tehngng yô pò*, recueil sur les chants et les danses, par Yü Tsai qui vivait au début du xiv^e siècle (Cat. Imp., liv. 34, f. 13).

Les livres 199 et 200 du Catalogue Impérial indiquent plusieurs traités de rythmique qui, entre autres sujets, traitent aussi des rapports du rythme poétique avec le rythme musical, de la notation musicale, de la convenance des divers chants avec les divers modes; je ne trouve pas

Instruments.

CHAP. VII. Instruments autophones	143
Cloches, p. 143. — Gongs, p. 144. — Cymbales, p. 145. — Lames accordées, p. 146. — Divers, p. 147.	
— VIII. Instruments à membranes	148
Tambours de basque, p. 148. — Timbala, p. 148. — Tambours, p. 149.	
— IX. Instruments à vent	151
Flûtes, p. 152. — Notation vulgaire, p. 150. — Instruments à embouchure, p. 157. — Instruments à anche, p. 158. — Ocarinas, p. 161. — Instruments à réservoir d'air, p. 161.	
— X. Instruments à cordes	163
Cordes pincées, p. 163. — Cordes percutes, p. 180. — Cordes frottées, p. 181.	
Orchestres et Chœurs.	
— XI. Période des Tchou (avant 206 A. C.)	183
— XII. Période des Han et de l'aparohé (206 A. C. — 618 P. C.). : l'orchestre	185
— XIII. Période des Thang et des Song (618-1278)	186
Les rites majeurs, p. 186. — Les rites moyens, p. 189. — Les rites mineurs, les chœurs barbares, les divertissements, p. 190. — Les orchestres de marche, p. 200.	
— XIV. Période moderne depuis les Yuen (xm ^e s.)	201
Musique des Yuen, p. 201. — Musique des Ming et des Tching, p. 202. — Orchestres des Ming et des Tching, p. 202.	
— XV. Les idées cosmologiques et philosophiques	205
1 ^{er} appendice : liste des principaux ouvrages consultés	209
2 ^e appendice : la musique en Corée	211
Index des mots chinois et coréens	221
Table des exemples musicaux et des figures	240

THÉORIE MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

Le hwáng-tchông.

La musique est fondée sur les lyú 163² ou tuyaux sonores, au nombre de douze, ayant les uns avec les autres des relations définies; le premier, le *hwáng-tchông*, étant connu, les onze suivants en résultent. Il y a donc lieu tout d'abord de déterminer le hwáng-tchông.

Six lyú portent spécialement le nom de lyú, règles, ou *tchông*, moyens, médians; ce sont ceux de rang impair dans la série, ils dépendent du principe mâle, *yáng*; les six autres, de rang pair et dépendant du principe femelle, *yin*, sont appelés lyú, aides, plus anciennement *tchông*, compagnons, ou *kyên*, intermédiaires.

d'indication certaine que ces ouvrages renferment des airs notés, bien que la présence de tels exemples soit vraisemblable. Voici les titres de quelques-uns : *Yô fô téi mî*, difficultés de la rythmique, par Chên Yi-fou, vivant en 1242, 1243 (Cat. Imp., liv. 199, f. 33). — *Yô fô téi mî* (voir n° 71.). — *Tchéu lyú*, règles de la poétique des chants *tchéu*, publié en 1687, par Wén Chou (Cat. Imp., liv. 190, f. 38.). — *Khin ting tchéu pòu*, traité sur les chants *tchéu* (Cat. Imp., liv. 199, f. 37); *Khin ting khin pòu*, traité sur les chants *khin* (Cat. Imp., liv. 199, f. 41), publications officielles de 1715.

2. Chaque numéro en caractères gras est affecté à un seul et même instrument de musique.

NOMS DES LYŮ.	NOMS ALTERNATIFS	LUNES CORRESPONDANTES	CARACTÈRES CYCLIQUES
1° 黃鐘 <i>huáng-tchông</i> .		11° lune.	子 <i>tsch.</i>
2° 大呂 <i>tâ-lyk.</i>		12° lune.	丑 <i>tchheok.</i>
3° 太簇 <i>thâi-tsheou.</i>		1° lune.	寅 <i>yin.</i>
4° 夾鍾 <i>kyâ-tchông.</i>	圓鍾 ou 員鍾 <i>yuên-tchông.</i>	2° lune.	卯 <i>mao.</i>
5° 姑洗 <i>kôu-syên.</i>		3° lune.	辰 <i>tchhén.</i>
6° 仲呂 <i>tchông-lyk.</i>	中呂 <i>tchông-lyk</i> ou 小呂 <i>syâo-lyk.</i>	4° lune.	巳 <i>seu.</i>
7° 蕤賓 <i>jwéi-pin.</i>		5° lune.	午 <i>wok.</i>
8° 林鍾 <i>lin-tchông.</i>	函鍾 <i>hân-tchông.</i>	6° lune.	未 <i>wéi.</i>
9° 夷則 <i>yi-tsé.</i>		7° lune.	申 <i>chên.</i>
10° 南呂 <i>nân-lyk.</i>		8° lune.	酉 <i>yeou.</i>
11° 無射 <i>wou-yi.</i>	込射 <i>wou-yi.</i>	9° lune.	戌 <i>syik.</i>
12° 應鍾 <i>yung-tchông.</i>		10° lune.	亥 <i>hâi.</i>

Ces noms portent l'empreinte des considérations philosophiques que la musique a toujours inspirées aux Chinois. *Huang-tchông* signifie la cloche jaune; le mot cloche, médiocrement approprié pour désigner un tube, est imposé par des raisons de tradition; jaune est la couleur attribuée à l'élément terre et convient au *hwàng-tchông*, lyû de la onzième lune où se place le solstice d'hiver: en effet, au solstice d'hiver l'influx yang, mâle, chaud, est caché dans la terre. C'est à T'ou Yeou² que j'emprunte ce commentaire du mot jaune, aussi bien que les explications qui suivent; Seu-mâ Tshyen, Pân Kou en donnent d'autres qui, avec des différences, présentent un même caractère cosmogonique. « 3° *thâi-tsheou*: *thâi* veut dire grand; *tsheou*, arriver, pulluler, indique qu'à la première lune tous les êtres naissent sous l'influx yang. 4° *kou-syên*: *kou*, desséché ou ancien, *syên*, laver, frais; à la troisième lune, tous les êtres se renouvellent. 7° *jwéi-pin*: *jwéi*, végétation luxuriante, *pin*, traiter en hôte, l'influx yang commençant à faire place à l'influx yin (8° lune). 9° *yi-tsé*: *yi*, blesser, sé, régler, châtier; à la septième lune, les êtres commencent à sentir la rigueur de l'automne. 11° *wou-yi*: *wou*, privation, *yi*, élan, production; à l'approche de l'hiver, la nature se renferme et se contente. »

Parmi les tuyaux femelles, trois (2°, 6°, 10°) sont appelés *lyû*, aides; trois (4°, 8°, 12°) sont *tchông*, cloches. *Tâ-lyk* est le plus grand des lyû (*tâ*, grand); *tchông-lyk* est le lyû moyen (*tchông*, moyen, ou *syâo*, inférieur); *nân-lyk* (*nân* = *jen*, supporter) correspond à la 8° lune, où les végétaux sont moins luxuriants et semblent accablés. *Lin-tchông*, lyû de la 6° lune, rappelle l'état florissant des forêts, *lin*; *kyâ-tchông* signifie

probablement la cloche resserrée, et *ying-tchông* la cloche qui répond. Mais *kyâ* a été interprété dans le sens de aider, et mis en rapport avec le Ciel; de là le synonyme *yuên-tchông* (*yuên*, rond). Dans le nom alternatif *hân-tchông*, *hân*, envelopper, fait allusion à l'action céleste³.

Les tuyaux ont d'abord été faits de bambou, disent Tshâi Yuên-ling et le prince Tsâi-yü⁴, puis de métal ou de pierre; sous l'empereur Tchâng, des Hân (75-88), un lyû de jade blanc fut détérioré auprès du temple de Chwén; sous l'empereur Wou, des Ts'in (281), des lyû de jade furent trouvés dans le célèbre tombeau de Kî; on rencontre la mention d'autres anciens lyû de jade. Sous les Hân, et peut-être auparavant, on fabriquait des lyû en cuivre. Ces tuyaux ont une extrémité fermée⁵; ils sont tout unis et cylindriques; toutefois une petite fente carrée, dite *chân kheoi*, de 1 ligne 76 (voir syâo 77), est pratiquée pour faciliter le souffle; la dimension en est la même pour tous les lyû; la mesure du tuyau est prise de bout en bout, comme si la fente n'existait pas. D'après le commentateur Tchông Hyuên (127-200), les lyû ont uniformément 9 lignes de circonférence interne, tandis qu'un autre lettré, Méng Kháng (10° siècle), s'exprime ainsi: « le *hwàng-tchông* a 9 lignes de circonférence, le *lin-tchông* a 6 lignes de circonférence, le *thâi-tsheou* a 8 lignes de circonférence. » En général, les auteurs sous les Thang et les Song, et parmi eux Tshâi Yuên-ling, ont admis pour les lyû une section égale; seul, sous les Sung, Hoü Yuên⁶ a combattu cette opinion⁷. Le prince Tsâi-yü procéda par expérimentation⁸; il reconnut d'abord qu'un tuyau de *hwàng-tchông* coupé par le milieu ne donne pas le *hwàng-tchông* supérieur, mais fournit un son trop bas; il continue: « que l'on

circstances sont de nature à modifier le son. Enfin l'auteur dit: « Que celui qui souffle dans les lyû ait grand soin de ne jamais en boucher l'extrémité inférieure; car en bouchant l'extrémité inférieure on n'a pas le son primitif du lyû. C'est pourquoi le *Hân tschi* s'exprime ainsi: on coupe [le bambou] dans l'interval de deux nœuds et on y souffle. Cela prouve clairement que l'extrémité inférieure n'est pas bouchée. » (N° 75, liv. 1, f. 19.) Je ne vois pas pour le moment comment concilier ces faits et ces assertions; mais j'ai admis avec la plupart des auteurs que les lyû sont des tuyaux bouchés.

(a) « Le corps du *khin* est divisé en trois sections: du ton a au ton 4, c'est la section supérieure, qui a 3 pouces 1/2 et ressemble au tuyau *hw-tch. ôu*. Du ton 4 au ton 7, c'est la section moyenne, qui a 3 pouces et ressemble au *hw-tch. wei*. Du ton 7 jusqu'à l'extrémité, c'est la section inférieure, qui a 16 pouces et ressemble au *hw-tch. double*. » (N° 76, liv. 1, f. 38 rs.)

6. Membre de la commission musicale en 1034, mort vers 1056, soixante-sept ans. (N° 53, liv. 164, f. 4.)

7. N° 76, liv. 1, f. 13, etc.

8. N° 85 (Y. I. t., liv. 62, f. 1 v°).

1. Les caractères chinois figurant dans l'*Encyclopédie* nous ont été gracieusement communiqués par l'Imprimerie Nationale.

2. N° 64 (Y. I. t., liv. 51, f. 3, etc.).

3. N° 24, liv. 5, f. 4 v°.

4. N° 70 (Y. I. t., liv. 53, f. 3, etc.). — N° 75, liv. 1, f. 17, etc.

5. On verra plus loin que le *hwàng-tchông*, base de l'échelle chinoise, donne sensiblement la note *mi*, le *hw-tch.* — 1 donne alors *mi*, le *hw-tch.* — 2 donne *mi*; l'échelle triple des lyû graves, moyens, aigus est donc comprise entre *mi* et *mi*, ce qui répond au registre ordinaire de la voix humaine. L'octave basse du *khin* 112, que les théoriciens rapprochent des lyû graves (a), s'étend de *si* à *si*, ce qui place le *hw-tch.* — 2, à *mi*. D'autre part, le *hwàng-tchông-tchi* 203 décrit plus loin donne *mi*, non pas le son fondamental, mais la première octave de ce son. Enfin le prince Tsâi-yü, étudiant le son produit par les lyû, indique des tuyaux ouverts, difficilement admissibles pour le registre voulu et pour la longueur reconnue; il expose la difficulté de tirer des lyû un son bien net: le souffle ne doit être ni trop faible ni trop fort, les lèvres doivent être approchées de l'orifice sans l'obstruer. En effet ces diverses

fabrique encore le tuyau *tâ-lyü* en deux exemplaires semblables, de même circonférence et de même diamètre que le *hwàng-tchong*; que l'on coupe l'un des exemplaires en deux moitiés et que l'on fasse souffler par deux musiciens dans le tuyau complet et dans le demi-tuyau : il n'y aura pas accord, et au contraire le demi-tuyau *tâ-lyü* sera d'accord avec le tuyau entier *hwàng-tchong*, ou l'écart sera peu considérable. Aussi l'on dit que les demi-*lyü* sont tous d'un *lyü* au-dessous des *lyü* entiers correspondants. » Pour que le *lyü* de demi-longueur donne l'octave du *lyü* entier, il faut en effet que la section soit plus petite. A la suite de ces expériences et par divers calculs, le prince fixa la section des *lyü* exacts. Nous indiquerons plus loin les diamètres établis de la sorte; l'étude des diamètres ou des sections, plus complexe que celle des longueurs, a moins attiré les musicologues chinois.

« Le *hwàng-tchong* a 9 pouces de long, 9 lignes de circonférence interne; son volume est représenté par 810⁴. » Tshai Yuèn-ting remarque ensuite quelques concordances. Le son fondamental est l'expression de l'influx *yáng* à son début; or les nombres impairs 1, 3, 5, 7, 9 sont *yáng* et 9 est la perfection du *yáng*; si le *hwàng-tchong* mesure d'une part 9 pouces, d'autre part 9 lignes, ce n'est pas une coïncidence, c'est l'expression même d'une loi. Le *hwàng-tchong* servira donc de base non seulement à la musique, mais aux poids et mesures; si ces rapports fixés par le Ciel sont exactement observés, les rites et les mesures sont conformes à la nature, le gouvernement sera bon et l'Etat prospère. Pour suivre l'indication providentielle, on applique en général au *hwàng-tchong* et aux autres *lyü* l'ancien système de mesures attribué à *Hwàng ti*, l'un des souverains mythiques; le pied et ses sous-multiples sont divisés en 9; les 9 pouces du *hwàng-tchong* forment alors 1 pied et sont divisés en $9 \times 9 = 81$ lignes. Mais ce système n'est pas toujours suivi; sous les premiers Hân, *Seu-mà Tshyen* accepte le nombre 81 avec la division décimale; il dit que le *hwàng-tchong* a 8 pouces $1/10^4$. Plus tard *Lyeou Hin*, qui à la fin de l'ère ancienne et au début de l'ère chrétienne prit une grande part à la restauration des livres classiques, ensuite *Tchéng Hyuén* divisent le pouce en 10 lignes et trouvent 90 au lieu de 81⁴. Tshai Yuèn-ting, lui aussi, qui annonce employer le pouce de 9 lignes, n'est pas conséquent en suivant *Lyeou Hin* pour le nombre 810 répondant au volume : il y admet le facteur 10.

La détermination du *hwàng-tchong* est de première importance en raison des croyances rappelées plus haut, elle domine l'histoire de la musique en Chine. Pendant plus de dix siècles, les dynasties voulant assurer le bon gouvernement, et par là se perpétuer sur le trône, ont cherché le *hwàng-tchong* exact : le nombre des réformes, la chute des dynasties successives montrant que le problème est ardu. Dans les troubles qui ont si souvent suspendu ou terminé l'existence des gouvernements, il est arrivé tantôt que les *lyü* ont été détruits, tantôt que la théorie a été oubliée ou obscurcie; dès la pacification, l'un des premiers soins des ministres était de rechercher le

système correct, de remplacer les tuyaux disparus, de régler en conséquence les orchestres reconstitués.

Dans les dernières années du 11^e siècle (206 A. C.), la dynastie des Hân s'éleva et mit fin à une longue période de guerres intérieures, interrompues seulement pendant quelques années (221-210) sous *Chi hwàng-ti*, l'unificateur de l'Empire, l'ennemi de la tradition des lettrés. Après ces troubles et cette révolution, que subsistait-il de la musique ancienne? « A l'avènement des Hân, il y avait parmi les familles de musiciens la famille *Tchi* qui, connaissant les sons et les *lyü* de la musique rituelle, était de génération en génération parmi les musiciens officiels; ils étaient seulement capables de régler les sons et les danses, ils n'étaient pas capables d'en expliquer le sens⁵. La tradition musicale se rétablissait donc au moins pour la technique, et c'est ce qui importe le plus; c'était probablement celle du pays de Loü, patrie de Confucius, indirectement celle des rois Tcheou, puisque la famille *Tchi* était originaire de Loü⁶. L'historien déplore, dans la phrase précédente, la perte de la musique et des rites anciens dans l'âge qui suivit Confucius : le *laudator temporis acti* est essentiellement chinois, et l'auteur songe ici surtout au côté philosophique de la musique, au sens exprimé par les airs et par les danses; mais à qui connaît la persistance des habitudes chinoises, la transmission jusqu'aux *Tchi* des formules anciennes ne paraît pas invraisemblable. Si la famille *Tchi* connaissait le système des *lyü*, ce qui n'est pas prouvé, nous ignorons si les tuyaux précédemment employés subsistaient : s'ils étaient perdus, rien de plus naturel qu'un abaissement du diapason. La hauteur absolue du *hwàng-tchong* préoccupa-t-elle *Tchéng Tshang*, *Li Yèn-nyèn* et *Seu-mà Syang-joué*, que les premiers Hân chargèrent de composer les hymnes et les airs de leur dynastie? Les histoires dynastiques sont muettes.

Peu après parurent successivement deux hommes, *King Fàng* et *Lyeou Hin*, dont l'autorité est souvent invoquée par les musiciens ultérieurs. Le premier⁷ avait approfondi avec *Tsyao Yèn-cheou* le *Yi King*, livre de cosmogonie et de prédictions; il était versé aussi dans l'astrologie et dans l'acoustique, les sciences naturelles se rattachant à l'étude de ce livre canonique. D'après son maître, il exposa la théorie de la progression des *lyü* en ne la limitant pas au douzième tuyau, selon la coutume, mais en la poursuivant jusqu'au soixantième : il appuyait son système sur l'analogie des huit *kwa* ou trigrammes mystiques du *Yi King*, qui en s'unissant deux à deux forment soixante-quatre combinaisons distinctes; de même les douze *lyü* primitifs, multipliés par 5, nombre des éléments, forment en tout soixante *lyü*. La production des *lyü* fera l'objet d'un autre chapitre. Pour faire entendre le son des soixante *lyü*, les tubes de bambou n'étaient pas assez précis⁸; *King Fàng* construisit le *tchéou 204* sur le modèle du sé 418, perfectionnant ainsi le *kyün 205* antique⁹; il lui donna treize cordes de 9 pieds de long, correspondant aux 9 pouces du *hwàng-tchong*; sous la corde médiane, vraisemblablement accordée avec le *hwàng-tchong*, était marquée la division par pouces et

1. N° 70 (Y. I. I., liv. 52, f. 4).

2. N° 34, liv. 25, f. 8 v°.

3. N° 36, liv. 21 a), f. 3 v°.

4. N° 36, liv. 22, f. 8 v°.

5. D'après *Fou Khyén*, lettré, commentateur du *Tai tchoua*, vivant en 189 P. C. (*Hsiao tün chao*, n° 38, liv. 60 b), f. 8 v°).

6. *Tchéng Tshang*, marquis en 303, grand conseiller en 160, lettré et mathématicien (N° 36, liv. 42, f. 1.). — *Li Yèn-nyèn*, d'une famille de jongleurs, poète et musicien, seconde moitié du s. A. C. (N° 34, liv.

125, ff. 3, 4. — N° 36, liv. 93, f. 3.). — *Seu-mà Syang-joué*, poète, n. s. A. C. (N° 34, liv. 117. — N° 36, liv. 57.).

7. Son vrai nom était *Li*; secrétaire en 45 A. C., il jouit de la faveur de *Yuén ti* et mourut à quarante et un ans (N° 36, liv. 76, ff. 4 à 5; liv. 88, f. 7). Sur *Tsyao Yèn-cheou*, voir n° 36, liv. 75, f. 4 v°.

8. N° 36, liv. 1, ff. 1, 2. — N° 41, liv. 16, f. 7, 8.

9. Le *kyün*, employé sous les Tcheou pour reconnaître le son des cloches, se composait de cordes montées sur une table d'harmonie en bois, longue de 7 pieds (N° 75, liv. 1, f. 22 v°. — N° 27, liv. 41).

signes; l'épaisseur des cordes, la place des chevalets mobiles ne sont pas indiquées; ces détails incomplets laissent reconnaître un instrument de démonstration délicat. Le système de King Fàng, adopté officiellement dès l'abord, fut ensuite abandonné comme trop compliqué, ainsi que le constate un décret de Tchéang (84 P. C.); cent ans plus tard (177), l'empereur Ling se fit représenter le vieil instrument, personne ne sut l'accorder¹. Les essais de Kao Lyù² dans les dernières années du v^e siècle, de Tchéhén Tchéong-joh³ sous l'empereur Hyáo-ming (515-528), eurent peu de succès. Wang Phô⁴ en 958 construisit encore un tchwén pour étudier les questions de transposition; il lui donna les mêmes dimensions et accorda toutes les cordes sur le hwàng-tchéong, les chevalets mobiles permettant de tirer des cordes 2 à 13 le son des autres; un extrait du rapport de Wang Phô indique la distance de chaque chevalet au point d'origine⁵; ces longueurs seraient interprétées plus loin. Au xvi^e siècle, le prince Tsai-yü, corrigeant le texte du *Syl kán choi* (N° 38), construisit sur le modèle du khtn 112, et non

204. Tchwén du prince Tsai-yü. (N° 75, liv. 1, f. 28 r°).

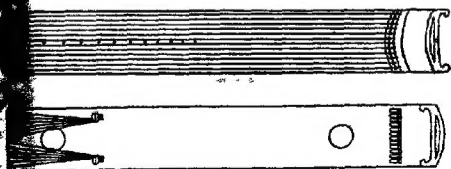


FIG. 151 et 152.

plus du N° 116, un tchwén à douze cordes; il y adapta non des chevalets mobiles, mais des *hwéi* ou tons fixes, au nombre de douze; les cordes résonnant à vide émettent les sons des douze lyü; les *hwéi* furent disposés de sorte qu'en pressant la 1^{re} corde au 1^{er} ton (milieu de la corde) on obtint l'octave du hwàng-tchéong, qu'on obtint toujours la même note en pressant la 1^{re} corde au 2^e ton, la 3^e corde au 3^e ton, etc.; sur les deux bords, une double graduation en pieds et en pouces, subdivisés d'une part d'après la base 9, d'autre part d'après la base 10, facilitait la lecture des longueurs⁶. L'auteur a omis de dire comment il a fixé la place des *hwéi*, mais il est permis de croire qu'il a déterminé des distances proportionnelles aux longueurs des lyü tempérés, telles qu'il les a établies d'autre part. Ces divers tchwén, tous instruments de démonstration, diffèrent les uns des autres : singulière fortune d'un nom qui surnage, tandis que l'objet disparu n'est reconstitué qu'approximativement.

Lyeou Hin, plus jeune que King Fàng, était versé dans la connaissance des lyü, c'est-à-dire de la musique et du calendrier; à ce titre, en 5 P. C., sous le principat de Wang Màng, il fut appelé à réviser le système des poids et mesures. L'historien Pan Kou, qui résume les travaux de la commission où Lyeou Hin eut le principal rôle⁷, donne les définitions

suivantes : « la longueur du hwàng-tchéong se mesure avec des grains de millet, *panicum miliaceum*, de moyenne taille, avec la largeur du grain; 90 lignes sont la longueur du hwàng-tchéong, 1 grain fait 4 ligne, 10 lignes font 1 pouce, 10 pouces font 1 pied... Pour le yü, [capacité du] hwàng-tchéong, ... 1,200 grains de millet de moyenne taille remplissent le yü... 10 yü font 1 kô, 10 kô font 1 chéng, 10 chéng font 1 boisseau... Pour le poids du hwàng-tchéong, 1,200 grains, capacité de 4 yü, pèsent 12 choi..., 24 choi font 1 lyang (taël), 16 lyang font 1 kîn (catty, livre)⁸. » Telle est la base que les théoriciens de la musique ont depuis lors discutée et sur laquelle ils ont construit. En effet, comme le dit Tshai Yuén-ling⁹, les Hân étaient peu éloignés de l'antiquité et Wang Màng « ne pouvait oser s'écarter des mesures antiques »; de plus, les étalons anciens retrouvés en diverses occasions confirment l'exactitude du pied de Lyeou Hin. Tshai lui attribue, en pied des Tchou, 1,048, alias 1,0307, mais il ajoute que ce léger excès proviendrait non des calculs de Lyeou Hin, mais d'une erreur commise vers la fin du i^{er} siècle.

Dans l'incendie de Lō-yàng par Tòng Tchô (190), tout l'orchestre périt; Tòu Khwéi¹⁰, pour l'empereur des Wéi, en entreprit la réfection. « Khwéi s'entendait mieux que personne aux cloches et aux lyü ainsi qu'aux autres instruments; il était moins versé dans le chant et dans la danse. A cette époque, il y avait Téng Tsing et Yin Tshi qui savaient déclamer la musique classique ou semi-rituelle; le maître de chant Yin Hou savait chanter les hymnes du temple des Ancêtres et des grands sacrifices de la campagne; les maîtres de danse Fong Sou, Fou Yang-hyao, connaissaient toutes les danses des générations précédentes. Khwéi les dirigea, étudia dans les classiques, rechercha les traditions, réunit et fabriqua les instruments : c'est de lui que date la restauration de la musique ancienne. Dans les années Hwang-tchéong (220-226), il fut chef de la musique impériale. » C'est lui qui fixa le pied de 1,043, ensuite attribué à Lyeou Hin. Le diapason était ainsi trop bas, mais on ne s'en aperçut pas immédiatement. En 274, une nouvelle dynastie, celle des Ts'in, ayant pacifié l'Empire, le chef du Secrétariat, Syan Hyü¹¹, fit tirer des magasins impériaux vingt-cinq lyü, les uns en cuivre, les autres en bambou; il reconnut que trois d'entre eux correspondaient aux lyü de Tòu Khwéi; les autres, d'après l'inscription qu'ils portaient, étaient des « lyü de flûte ». Lyé Hwô, vieil officier musicien, conta qu'au temps de Ming ti (226-230) des Wéi, il avait été chargé de confectionner ces lyü à l'unisson des notes de la flûte; dans l'orchestre complet, les cloches et les lithophones, instruments à son fixe, donnent le son fondamental; dans le petit orchestre qui n'a ni cloche ni lithophone, la flûte donne le son fondamental. Lyé Hwô avait fabriqué ces lyü spéciaux d'après l'audition des flûtes usitées (flûtes de 4 pieds 2, de 3^e 2, de 2^e 9). Le son des lyü de flûte diffèrent de celui des lyü classiques, Lyé Hwô expliqua que, au

¹ N° 29, liv. 11, f. 5 v°, etc. — N° 41, liv. 16, f. 2, 3.

² Fonctionnaire déjà en 448, conseiller écouté à la fin du siècle, mort en 502. (N° 40, liv. 54, f. 1 et sq.)

³ N° 75, liv. 1, f. 28.

⁴ Docteur en 948-950, mort en 958 (N° 47, liv. 128, f. 1. — *Wou tsi* par Ngou-yang Syeou (Cat. 181-182); édition de Tchéhén Chéi-si, siècle, réimprimée à Edo, 1772, grand m. 8°; liv. 31, f. 1 et sq.)

⁵ N° 47, liv. 145, f. 3.

⁶ N° 73, liv. 1, f. 27 à 35.

⁷ N° 36, liv. 21 a), f. 1, 7, 8.

⁸ Avant Lyeou Hin, on trouve des définitions fondées sur d'autres

objets naturels : le pouce est la distance du pouce à l'articulation du poignet, le pied est l'épan d'un adulte. D'après le *Suen tsen ansh chow* (V. 1. 1., liv. 54, f. 13), 100.000 épaisseurs d'un fil de ver à soie valent 1 pouce.

⁹ N° 70 (Y. 1. 1., liv. 54, f. 15).

¹⁰ Officier musicien sous les Hân : se retira pour cause de maladie en 188 et échappa aux troubles; il suivit ensuite la fortune des Han de Chou, puis des Wéi (N° 37, section des Wéi, liv. 39, f. 10 et sq.).

¹¹ Fonctionnaire des Wéi, puis éditeur de Wou ti des Ts'in et grand dignitaire; l'un des rédacteurs du code, éditeur des *Tchéou chon ka nyün* retrouvés à cette époque; mort en 289 (N° 41, liv. 30, f. 10, etc.).

moins depuis les Han, les flûtistes apprenaient les airs par imitation, que les luthiers n'avaient d'autre procédé pour fabriquer les flûtes, dont les experts précisaient ensuite le son; les flûtistes n'avaient donc aucune connaissance des lyü, de là les divergences observées¹. Au cours de ces études, Syün Hyü constata la longueur excessive du pied de T'ou Khwéi et fixa un pied nouveau par la méthode des grains et par comparaison avec des lyü et des cloches antiques². Seul Yuén Hyén³ déclara le nouveau pied trop court, le nouveau diapason trop haut, et par suite la musique plaintive et de mauvais augure; quelques années plus tard, on trouva en terre un pied antique en jade qui mesurait 1,007 : Yuén Hyén avait fait preuve d'une oreille prodigieusement juste en distinguant sans point de comparaison une différence de son répondant à une longueur de 0,007. Syün Hyü mourut avant d'avoir achevé ses travaux de réfection, et son fils Fân fut chargé (293) de poursuivre son œuvre : de nouveaux troubles politiques empêchèrent Syün Fân de la mener à bien⁴.

La période qui débute alors est une des plus sombres de l'histoire de Chine; pendant que la dynastie des Tsin se déchire elle-même, l'Empire est envahi; des chefs, chinois et barbares, se partagent le nord et l'ouest, prennent le titre de roi, celui d'empereur, fondent des États pour la plupart éphémères; les vrais souverains chinois continuent au sud du Kyang leurs querelles de famille. Au milieu du fracas des armes, les rites et la musique sont négligés; il est rarement question de vérifier les lyü, que personne ne sait plus calculer; mais le respect de la tradition musicale persiste latent et, les uns après les autres, les vainqueurs mettent au premier rang du butin les orchestres, hommes et instruments, pris aux vaincus; les musiciens impériaux, avec les lyü et les carillons, sont promenés de la Chine propre aux confins, où ils se mêlent aux musiciens barbares.

« Pendant les troubles⁵ des années Yöng-kyü (307-312), les musiciens officiels et les instruments tombèrent tous aux mains de Lyeou Tshong⁶ et de Chi Lë⁷ ». Les empereurs régnant à Kyên-khang⁸ à partir de 317 tentèrent avec peu de succès de reconstituer leur orchestre. « Dans les années Hyên-hwô (326-334), Tchhêng ti rétablit le bureau de la Musique et rassembla ce qui subsistait en désordre⁹; toutefois il

n'eut ni les instruments de métal ni ceux de pierre (les carillons)... Quand Mou-yöng Tsyün¹⁰ soumit Jean Min¹¹, pendant la guerre les musiciens de Yé vinrent en grand nombre. En 355, quand Syé Cháng administra Cheou-yang¹², il recueillit les musiciens pour compléter la musique impériale... Wang Meng¹³, ayant soumis les Mou-yöng de Yé, l'orchestre qui captura, entra encore à l'ouest des passes. Dans la période Thai-yuén (376-396), Foü Kyên¹⁴ fut battu et ses musiciens furent pris; on leur fit étudier la musique ancienne. Enfin, les quatre sections de l'orchestre furent au complet. » Dès lors les Tsin, et après eux les dynasties chinoises qui traînèrent leur décadence à Kyên-khang (420-389), conservèrent tant bien que mal la tradition musicale, reconquirent, mais on ne trouve dans les historiens de l'époque aucune mention du système des lyü, imparfaitement compris.

Pendant ce temps, d'autres Tongouses Syên-pi, les Toba¹⁵, sous le nom de dynastie des Wéi, se taillèrent un empire au nord du Hwang-hô et du Wéi; aussitôt fixés sur le sol chinois, ils accueillirent des mandarins et des lettrés qui leur montraient à administrer leurs sujets, eux-mêmes formaient la caste militaire. La musique devint pour eux un objet d'étude comme elle était chez les Tsin : un décret de 398¹⁶ prescrivait au ministre Téng Yuen¹⁷ de fixer les lyü, de régler les airs et les danses. En qualité de barbares, les Toba n'avaient pas pour la musique classique le respect superstitieux de leurs contemporains chinois; ils accueillirent donc les musiciens, les instruments, les airs de tous les peuples qu'ils soumettaient. « L'empereur Táo-wou en 396¹⁸ écrivait Mou-yöng Pao¹⁹ à Tchou-chân²⁰; il prit les instruments de musique des Tsin, mais on n'en savait pas l'usage et on les négligea. Le début de la période Thien-hing (398), le ministre Téng Yuen demanda au Trône de fixer la musique du temple des Ancêtres et d'établir l'orchestre du Palais; les cloches ni les flûtes, non plus que les hymnes, n'étant, on employa sans distinction les chants dits *lô-hwéi*, d'origine syên-pi²¹. Quand Thai-wou ti passa l'ouest du Fleuve (439), il obtint les musiciens Tsyü-kyüé Mông-swen²²; dans les rites majeurs il employa mélangés. L'origine de ces airs doit être la musique des barbares Houé et Jong²³, adoptée par Kwang²⁴ quand il alla soumettre les territoires d'

1. N° 30, liv. 11, ff. 8 à 10.

2. N° 39, liv. 11, f. 12 r.

3. Fonctionnaire sous les Wéi et les Tsin (III^e s.); habile exécutant sur la guitare (N° 41, liv. 49, f. 4 v°).

4. N° 30, liv. 10, f. 6 v°. — N° 41, liv. 22, f. 20 r.; liv. 18, f. 20 v°.

5. N° 41, liv. 23, f. 1.

6. Lyeou Tshong (règne 310-318), descendant de Mo-loü, un khan des Huns qui reçut en mariage une fille de la maison impériale (108 A. G.); d'où le nom de Lyeou pour la famille; les Lyeou établis au Chan-si actuel ou au siècle; titre de roi (304), d'empereur (308) de Han, ou de Tshien-chao; éteints par Chi Lë (329) (N° 40, liv. 85, f. 2, etc. — N° 41, liv. 101, 102).

7. Chi Lë, d'une tribu hunnique habitant la région de Chong-tang (Chin-si), au lieu dit Kyé-chi, et nommé par suite Kyé-hou; roi de Hecou-tchao (319) au Tchü-ti actuel, empereur (330), mort en 333; sa famille régna jusqu'en 351 (N° 40, liv. 85, f. 5, etc. — N° 41, liv. 104 à 107).

8. Aujourd'hui Nanking.

9. N° 39, liv. 19, f. 6. — N° 41, liv. 23, ff. 1, 2.

10. Les Mou-yöng étaient des Syên-pi, peut-être apparentés aux Huns; ils occupaient le nord-est du Tchü-ti actuel, Hwéi se nomma té-tchen-yü ou grand khân (307); son fils Hwang, roi de Yeu (326); Tsyün, fils et successeur de Hwang (348), royaume ancestral (370) (N° 41, liv. 108 à 110. — N° 30, liv. 95, f. 14, etc.).

11. Elevé dans la famille de Chi Hou, second successeur de Chi Lë, mit à mort le roi (350); empereur de Wéi (350); anéanti par Mou-yöng Tsyün (302) (N° 41, liv. 107, f. 14, etc.).

12. Capitale depuis 333; aujourd'hui Lin-tchéou au Ho-nân.

13. Fonctionnaire au service des Tsin, se distingua dans les guerres contre les Tsin (N° 41, liv. 70, f. 1, etc.).

14. Au Chan-si.

15. Chinoise (338-375), au service de Foü Kyên (N° 41, liv. 114, f. 24 v°).

16. La famille Fou était du Taougou; Fou Hông, général de Chiéou, se proclama roi de Tchin (359); son petit-fils Kyên (387-385) porta la dynastie à l'apogée et en fit la capitale Tchhang-ngan, siège d'hui Si-ngan, au Chan-si (N° 40, liv. 95, f. 24, etc. — N° 41, liv. 114).

17. Tong-hou, Tongouses, nom générique des barbares du nord. Les Thü-pi ou Toba, installés à Tai (Tchéou au Chan-si) en 396, royaume de Tai (319), royaume de Tai (380-390 et 556). Voir N° 40, liv. 100, f. 2.

18. *afine* Téng Yü-hai, d'une famille de Khyang (Tibétaine?), au service de Mou-yöng Tchewé; Yüta fut mandarin sous Táo-wou ti (409) des Wéi (N° 40, liv. 24, f. 19, etc. — N° 44, liv. 21, f. 22, etc.).

19. N° 42, liv. 14, f. 1.

20. Mou-yöng Tchewé, fils de Hwang, fonda le royaume de Mo-yün (384); l'uo, son fils, succéda (386-398); royaume éteint en 409 (N° 40, liv. 95, f. 21. — N° 41, liv. 123 et 124).

22. Ting-tchéou (Tchü-ti).

23. Voir chap. XIII, p. 194.

24. D'une famille hunnique; Mông-swen au service de Lyü Kwang-pai de Twaü Yé révolta contre Lyü Kwang; il renversa ce dernier, régna (430-433), royaume de Péi-lyang, au Kün-sou, éteint en 439 (N° 40, liv. 120. — N° 40, liv. 99, f. 8, etc.).

25. Désignations vagues des barbares du nord et de l'ouest.

26. De race hunnique; il commandait au Lyang-tchou (Kün-sou) sous Foü Kyên; après la mort de celui-ci, il ne se soumit pas à son meurtrier Yáo Tchhêng et fonda l'État de Hecou-lyang (386); sa famille régna jusqu'en 408 (N° 41, liv. 122).

dent à la fin du règne de Fou Kyen. En imitant cette musique, on la modifia encore, la mêlant aux airs de l'Han : c'est ce qu'on appelle la musique de Tshin et de Han... On y mêla aussi les chants des Lyang occidentaux¹ : c'est ce qu'on nomme la vieille musique de Lo-yang².

Les expéditions qui occupèrent les empereurs Toba pendant les trois quarts du ^v^e siècle, ne furent pas favorables à la haute culture. L'empereur Hyao-wên, vers les années Thai-hwô (477-499), affirma à plusieurs reprises l'importance de la musique qui « remue le ciel et la Terre, émeut les esprits, accorde les deux principes cosmogoniques, pénètre les hommes et les plantes³ » ; mais il trouva difficilement des musiciens.

Les théoriciens lui manquèrent moins, et Kao Lyô, puis Tang-swen Tchông⁴ furent chargés de rétablir l'orchestre régulier ; le premier mourut (499) ne laissant, semble-t-il, pas autre chose que des rapports ; son successeur (années Yông-phing, 508-514) mesura à nouveau le pied au moyen des grains de millet et le compara à d'antiques poids en bronze trouvés en 503. Peu après, Lyeou Fang⁵, qui lui fut adjoint, contesta ses calculs. Les instruments construits furent enfin adoptés après de longues discussions qui portèrent sur la façon d'employer le grain de millet : un décret de l'empereur avait décidé que la largeur du grain déterminait la ligne : cette décision était-elle correcte ? En 534, la question fut reprise ; dans les troubles qui régnaient depuis 525, le magasin de la musique avait été incendié ; Tchhang-swen Tchê⁶ et Tsou Yông⁷ eurent mission de reconstituer l'orchestre ; en 533 ils annoncèrent l'achèvement de leurs travaux et taxèrent d'erreur les évaluations de Lyeou Fang. La nouvelle réforme fut lyû, confiée en 552 à Son Tchô⁸ par Yü-wên Thai⁹, régent des Wéi occidentaux¹⁰, ne put s'achever par suite des guerres entre les Tcheou, successeurs (557) des Wéi occidentaux, et les Tshi, qui avaient remplacé les Wéi orientaux (550).

Liou Yâng Kyen¹¹, ministre des Tcheou, détrôna son maître et prit le titre de roi, puis s'empara de Kien-khang et mit fin à la dynastie des Tshên (587-600) ; ainsi les Wéi unifiaient l'Empire divisé depuis trois siècles. L'empire du sud, héritier des Tsin et, de plus loin, des Han, avait gardé les vieilles mélodies de leurs orchestres ; l'empire du nord avait cultivé celle de la Tcheou, puis mêlé la musique rituelle et celle des barbares ; ces traditions multiples vont, en se fondant, former à la musique officielle et classique, aux

orchestres du Palais un caractère composite qui sera souligné plus loin. Il fallut d'abord résoudre à nouveau l'éternelle question des lyû. Tsou Hyao-swen¹² fut chargé (589) d'aller interroger Miao Chwâng¹³, un vieillard qui avait servi sous les Tshên ; grâce aux renseignements obtenus, Nyeou Hông¹⁴, chef de la cour des Sacrifices, présidant déjà depuis plusieurs années la commission musicale, put bientôt présenter le résultat de ses travaux. Un décret (590) déterminait la longueur du pied ; quelques considérations sont à remarquer. « Si, pour fixer les cinq degrés de la gamme, on se sert du pied correspondant à l'élément feu, le feu devient important ;... avec le pied métal, les armes sont importantes ; avec le pied eau, les lyû sont d'accord, l'Empire est en paix. Les Wéi, les Tcheou et les Tshi étaient avides, ils ont donc usé du pied terre... Que l'on emploie le pied eau, que l'on fonde et détruise les instruments de métal et de pierre des précédentes dynasties¹⁵. » Le pied eau alors adopté était très proche de celui qui, au temps de Tshai Yuên-ling, était conservé comme étalon au bureau de la Musique ; le hwang-tchong établi à l'aide de ce pied correspond au nan-lyô double établi avec le pied dit pied fer des Sôg, c'est-à-dire à l'octave inférieure de la sixte ; la sixte répondant à l'élément eau, ce pied est nommé pied eau¹⁶. Pendant la grande dynastie des Thang, la musique prit un essor nouveau, en gardant les principes de Nyeou Hông et Tsou Hyao-swen ; pour la première fois le calme fut troublé à la Capitale par la révolte de Ngan Lou-chân¹⁷, qui s'empara de l'orchestre impérial ; après le rétablissement de l'ordre, quand l'empereur Sou tsong prescrivit (758) de restaurer la musique, il se fit présenter les carillons de cloches et de pierres, il les examina en personne ; on reconnut que les lyû étaient inférieurs de deux lyû à ceux des Han¹⁸ ; on fit toutefois peu de corrections aux instruments aussi bien qu'aux chants. La rébellion de Hwang Tchiao¹⁹ dispersa encore l'orchestre ; l'empereur Tchao tsong à son avènement (889) ordonna une réfection sur laquelle nous n'avons pas de détails²⁰. Mais la dynastie des Thang penchait vers la ruine ; les maisons éphémères qui la suivirent, négligèrent la musique, et c'est seulement Chi tsong des Tcheou qui chargea (958) le conseiller Teou Yén²¹ d'étudier une réforme ; Teou adopta les conclusions de Wang Phô basées sur les mesures antiques et sur la dimension du grain de millet : il fut admis que les lyû et les instruments, depuis les der-

¹ Li-yang (400-480), Etat fondé par un Chinois, Li Kao, révolté contre l'empereur Liang, puis soumis par ses derniers ; siège vers Thien-hwang, chef de Sou-tcheou actuel (N° 40, liv. 99, f. 7, etc.).

² Anciennement capitale de la Chine ; à Hô-nin fou actuel.

³ N° 40, liv. 109, f. 4.

⁴ On n'a pu trouver la vie de ce personnage.

⁵ Descendant de la dynastie des Han, précepteur du Prince héritier (N° 44, liv. 512, f. 10, etc.).

⁶ Fils de Tchhang-swen Kien-tchê, haut dignitaire d'une famille mandarinale des Wéi, mort en 535 (N° 44, liv. 22, f. 6, etc. — N° 40, liv. 25, f. 5, etc.).

⁷ Lettré et érudit, d'une famille qui du service de Mou-yên Tchê hwei passa au service de Tso-wou li ; mort peu après 534 (N° 40, liv. 82, f. 5, etc. — N° 44, liv. 47, f. 17, etc.).

⁸ D'une famille mandarinale datant des Wéi (320-355), fonctionnaire sous Yü-wên Thai (N° 44, liv. 63, f. 2, etc.). — Tchou chao, liv. des Tcheou, 557-581, par Ling-hou Tê-fou (533-568), dit de Nanjing, 1874, pages 8-9 ; liv. 33, f. 1, etc.). Dans ces passages la mort de Sou Tchê est rapportée à 546.

⁹ Yü-wên Thai intronisa à Tchông-ngin (534) l'empereur Hyao-wên, chef chinois révolté Kao Hwan nomma à Yü un autre empereur à la division en Wéi orientaux et occidentaux. Les Yü-wên, d'origine des sources de la Souang, paraissent vers 310. Kyô, fils de Tcheou Si roi de Tcheou (557), titre d'empereur (559) ; abdication en faveur de Yâng Kyen (581). Voir n° 44 et Tchou chao.

¹⁰ N° 42, liv. 16, f. 5 v°.

¹¹ Kyên (540-604), duc héréditaire de Sweï, premier ministre (578), roi de Sweï (591), réunit tout l'Empire (589). Voir n° 44, liv. 22, f. 10, etc.).

¹² Fonctionnaire au bureau de la Musique, années Kien-hwang (581-600), chargé en 524 de la réfection de la musique rituelle (N° 43, liv. 79, f. 1, etc.).

¹³ Ancien officier musicien, devenu prêtre, très âgé au Khai-hwang. Voir vie de Tsou Hyao-swen, n° 45, liv. 79, f. 1.

¹⁴ Déjà fonctionnaire sous les Tcheou, expert dans les rites et la musique, haut dignitaire sous les Wéi, mort en 610 (N° 44, liv. 73, f. 5, etc. — N° 42, liv. 49, f. 1, etc.).

¹⁵ N° 42, liv. 16, f. 5, v°.

¹⁶ N° 70 (Y. l. t.), liv. 54, f. 21).

¹⁷ Nommé d'abord Yü-tchên ; Turk de Ying-tcheou (Yü-tchong), favori de Hyeou tsong, se révolta et se proclama empereur de Yü ; assassiné par son propre fils (757) (N° 45, liv. 200 a), f. 1, etc. — N° 46, liv. 225 a, f. 1, etc.).

¹⁸ N° 46, liv. 21, f. 4.

¹⁹ Marchand de sel du Tchao-tcheou (au Chên-tong moderne), chef d'une révolte importante (875) ; battu et poursuivi, il se tua (894) (N° 45, liv. 200 a), f. 5, etc. — N° 46, liv. 225 a), f. 1, etc.).

²⁰ N° 55, liv. 33, f. 1 à 3.

²¹ Docteur en 941, d'une famille lettrée ; ses quatre frères furent docteurs comme lui ; mort à quarante-deux ans dans les premières années des Sôg (N° 33, liv. 73, f. 17, etc.).

nières années des Thang, n'étaient pas à la hauteur correcte, et on revint aux mesures exactes des Swéi¹.

Le premier empereur de la dynastie des Sòng qui remplaça les Tcheou (960), trouva le diapason trop élevé, les airs tristes et de mauvais augure²; le directeur de la cour des Sacrifices, Hwô Hyên³, prenant pour base les grains de millet et le pied en pierre du gnomon du bureau d'Astrologie, reconnut que le pied de Wang Phô était trop court de 0,04, d'où la hauteur excessive du diapason; les lyû refaits sur la nouvelle mesure (963-967) furent reconnus d'un lyû plus bas que les anciens⁴. Jân tsong, empereur mélomane, auteur lui-même d'un traité musical⁵, réunit en 1035 deux grandes commissions pour étudier encore le diapason; les membres les plus marquants étaient Ting Tôu, Fân Tchéu, Fâng Choû⁶; on examina s'il fallait fixer le hwang-tchong d'après la longueur définie pied, ou déterminer le pied d'après la longueur du tuyau donnant le hwang-tchong, on discuta l'emploi des grains de millet rangés en long ou en travers, on rapprocha les mesures usitées des anciennes mesures subsistantes, pieds en bronze, boisseaux, lyû en jade, monnaies antiques, et l'on constata que le pied de Hwô Hyên avait 0,06 de trop; la commission fit exécuter en bronze, d'après le *Suét choû*, des étalons des anciens pieds et les déposa à la cour des Sacrifices. Mais pour la musique on ne put tomber d'accord; les discussions s'éternisant divisèrent les lettrés et les mandarins presque autant qu'à la même époque l'explication des classiques et les réformes sociales. Quatre règnes furent remplis de ces querelles, pendant lesquelles les Khi-tân et les Jou-tchéu⁷ envahissaient le nord de l'Empire : en 1127, l'Empereur étant fait prisonnier, un successeur lui fut donné au sud du Kyang, la Chine forma de nouveau deux Etats principaux. Sous les Sòng du sud, la musique occupa peut-être moins l'Empereur et les ministres; mais le goût des questions musicales et les connaissances théoriques, sortant du Palais et des orchestres officiels, s'étaient répandus parmi les lettrés. Ceux-ci, simples particuliers, continuèrent donc les recherches sur le diapason, et c'est à ce mouvement que l'on doit l'important ouvrage de Tshâi Yuên-ling, les études et notices de Tcheou Hi, Tchéu Tè-syeou, Ngeou-yang Tchi-syeou⁸.

Il sera utile de résumer les conclusions de Tshâi Yuên-ling relatives à la longueur du pied⁹. Cet auteur énumère une vingtaine de pieds qui ont été en usage avant son époque. Le pied des Tcheou (anéantis en 250 A. C.) est le plus petit, celui des Wéi orientaux est le plus grand, en pied des Tcheou = 4 p. $\frac{5008}{10000}$

¹ Natalis Rondot, dont les travaux font autorité¹⁰, donne

1. N° 47, liv. 145, ff. 1 à 5.

2. N° 48 (Y. I. L., liv. 51, f. 23, etc.). — N° 53, liv. 19, f. 2, etc.

3. Fils d'un ministre des Tsin (380-346), fonctionnaire avant les Sòng et sous les Sòng, mort vers 988 (N° 48, liv. 439. — N° 53, liv. 169, ff. 8, 9).

4. N° 53, liv. 19, f. 33, etc.

5. *King yeou gô swéi sin king*, en 6 sections, traitant de la tonique, des degrés, des 13, des mesures et points, etc. (N° 53, liv. 19, ff. 3, 4).

6. Ting Tôu (990-1033), docteur en 1012, ministre en 1048, auteur de plusieurs ouvrages (N° 48, liv. 292. — N° 53, liv. 90, f. 14, etc.). — Fân Tchéu, mandarin sous Jên tsong (1033-1063) et ses successeurs, censeur, mort sous Chên tsong (1067-1085) à l'âge de 81 ans (N° 48, liv. 337. — N° 53, liv. 112, f. 13, etc.). — Fâng Choû, docteur, recommandé à la Cour par Sòng Khi (998-1001, lettré célèbre); la biographie de Fâng Choû ne se trouve ni dans n° 48, ni dans n° 53.

7. Les Khi-tân, peut-être parents des Syro-pi, paraissent vers la haute Soungari en 479; établis sur la Sira moukou, ils commencèrent l'invasion de l'Empire en 907; empire des Lyâo (947), anéanti par les Jou-tchéu (1123); royaume de Si-lyâo (Mongolie occidentale et H) 1127-1201. Les Jou-tchéu, de race tongouse, sur la Soungari et l'Amour,

comme dimension extrêmes: pied des Tcheou, 0^m, 204 v. 0^m, 208; pied des Chang, 0^m, 313775 v. 0^m, 302; pied des Ming, 0^m, 34066. Le pied des Wéi orientaux diffère donc peu du pied des Chang¹¹. D'après Tshâi, le pied a fort peu varié depuis les Han jusqu'aux Lyâo (502-557), tout au moins dans le centre et le sud, partie chinoise de l'Empire; le pied des Sòng, le plus long de cette période, avait seulement: pied des Tcheou 1,064; une divergence d'environ 1/20 pour une mesure établie sans procédés rigoureux est peu considérable. Mais à partir du IV^e siècle, le nord de l'Empire séparé du sud emploie un pied plus grand qui a varié de 0^m, 22 à 0^m, 30 environ. Le pied de 0^m, 20 étant resté en usage pendant de longs siècles, et particulièrement à l'époque où les vraisemblances historiques permettent de placer l'origine du système des lyû, on pourrait croire que ce pied a servi de base. Cette conclusion est contraire à la tradition. Au temps de Tshâi Yuên-ling, le pied musical officiel était le *chou-tchhi*, pied eau, de 590, valant: pied des Tcheou 1,286, soit 0^m, 2628; il est généralement admis depuis lors, il était peut-être admis depuis les Swéi que le vrai pied musical divisible en 9 pouces est le pied de Hwang ti: Natalis Rondot l'identifie au pied des Hyâ¹² et l'évalue à 0^m, 2555, valeur assez voisine de la précédente.

L'empire des Lyâo (Khi-tân), l'empire des Kin (Jou-tchéu), le royaume de Si-hyâ au Tangout¹³, qui, à partir du X^e siècle, occupèrent peu à peu la moitié septentrionale de la Chine, tâchèrent d'imiter les rites et la musique des vaincus, eurent même quelque teinture de la théorie musicale. Les Mongols, dynastie des Yuên, qui soumièrent le Si-hyâ, qui prirent successivement les capitales des Kin, Yén (Péking) en 1215, Pyên (Khai-fong) en 1233, qui finalement étendirent leur domination sur tout l'Empire (prise de la capitale des Sòng, aujourd'hui Hâng-tcheou, 1276), suivant la coutume des barbares recueillirent et employèrent les orchestres des Etats détruits; Tch'ingiz commença avec les musiciens tangoutains; son fils Ogatai (1230) fit rechercher les instruments et les musiciens des Kin, à Péking seulement on trouva quatre-vingt-douze hommes; on envoya des choristes étudier à Khyû-feou, près du tombeau de Confucius (1240). Khoublai avant son avènement s'était intéressé à la musique; en 1264 il fit rassembler de toutes les provinces les instruments de musique, qui furent trouvés en très grand nombre; en 1282 il fit venir ce qui subsistait de l'orchestre des Sòng et le fit compléter par de nouveaux carillons dont on chercha les pierres sonores dans la rivière Séu¹⁴, par des cloches fondues et par divers instruments construits (1286) d'après les lyû existants¹⁵. Pendant cette dynastie et désormais, les

mentionnés en 961, soumis aux Khi-tân (904), empire des Kin (1115), anéanti par les Mongols (1234). Voir n° 49, 60 et autres histoires dynastiques.

8. N° 53, liv. 19, ff. 12 à 15. Je n'ai rien trouvé sur Ngeou-yang Tchi-syeou. — Tchéu Tô-syeou (1178-1245), disciple de Tcheou Hi (N° 48, liv. 437).

9. N° 70 (Y. I. L., liv. 54, f. 14, etc.).

10. N° 33.

11. Dynastie antérieure aux Tcheou.

12. Dynastie antérieure à celle des Chang, vers l'an 3000 A. C.

13. Un peuple de race tibétaine, les Tang-hyâng, établi aux confins du Sou-tchi-wân, du Chên-si et du Kân-sou sous des chefs portant le nom de Li, nom impérial décerné par la dynastie des Thang, formèrent vers 982 le royaume de Si-hyâ et l'étendirent sur le Tangout; soumis aux Mongols, 1227 (Beyens, *l'écriture du royaume de Si-hyâ ou Tangout. Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1^{re} série tome XI, 1; 1898).

14. Au Yén-tcheou foû, Chan-t'ing, non loin de Khyû-feou.

15. N° 51, liv. 68, f. 1, etc.

lettrés ont continué d'écrire des travaux sur les lyü, plusieurs ouvrages ont été publiés avec l'approbation ou sous l'inspiration impériale; mais on n'a plus vu la Cour prendre à ces questions un intérêt aussi passionné qu'au ^x^e siècle.

Au début de la dynastie chinoise des Ming, sur rapport de Lêng Khyên¹, le hwàng-tchông fut établi d'après le *ying tso tchhi*, pied du ministère des Travaux, égal au pied dit des Chàng, 0m,319375 : cette longueur qui résulte des figures du *Lyü hýü sîn chüé*², est confirmée par Natalis Rondot. Tchéou Tsai-yü indique les raisons de ce choix³ : ce pied ne serait autre que le grand pied des Thang et aurait été transmis depuis l'artisan mythique Loü Pán. Malgré ces lettres de noblesse, ledit pied n'était pas traditionnel pour les lyü. Le prince Tsai-yü constatait donc que le hwàng-tchông de son temps était plus bas que celui de Tchéou Yuén-ling de cinq lyü, soit d'une tierce majeure, ce qui, pour l'ancien hwàng-tchông, ramène sensiblement au pied des Hyá⁴, puisque le rapport des vibrations de la tierce majeure à la fondamentale est 5/4; toutefois il demandait de relever le hwàng-tchông seulement de trois lyü, ou de la moitié de l'intervalle en question; on obtenait ainsi, disait-il, non pas la fondamentale des Han, mais vraiment la fondamentale antique. C'est cependant en pied des Hyá mesuré par 81 grains de millet posés en long qu'il a donné pour les tuyaux les dimensions auxquelles je reviendrai plus loin. Sous la dynastie régnante des Tching, le relèvement du diapason a été effectué (1713) au delà du nécessaire. En effet, d'après les définitions officielles⁵, le hwàng-tchông mesure les 9/10 du pied antique, tandis qu'on admettait en général qu'il mesurait le pied antique divisé en neuf parties; le pied antique vaut 81/100 du pied moderne; on a donc pour la longueur du pied fondamental : en pied moderne 0,81 × 0,9 = 0,729; en mètre 0,319375 × 0,729 = 0m,2328. Le hwàng-tchông est ainsi supérieur d'environ six lyü à celui des Ming; il n'en résulte d'ailleurs pas une modification semblable dans la hauteur des morceaux exécutés. En effet, le carillon de cloches s'étendait sous les Ming de *hwàng-tchông*₁ à *kyü-tchông*₃, soit, en ramenant aux lyü contemporains, environ de *juéi-pm*₁ à *nán-lyü*₁; le carillon employé depuis 1714 s'étend de *yi-ta*₁ à *ying-tchông*₁; il est donc en réalité supérieur de deux ou trois lyü seulement à celui des Ming; la hauteur des autres instruments est réglée sur celle du carillon⁶. Le *Lyü lyü tchéng yi*⁷ appuie encore d'un autre raisonnement les résultats admis précédemment : il remarque que le hwàng-tchông officiel renferme exactement 1200 grains de millet, le pied répond bien à 81 ou à 100 grains mis en long ou en travers; « la grosseur des grains de millet n'ayant pas changé depuis l'antiquité », on vérifie ainsi que le tuyau actuel est conforme à celui de Lyeou Hín que l'on admet égal à celui des Tchéou. Je doute que l'argument semble convaincant; la longueur reconnue est inférieure à celle que des auteurs anciens ont cru être celle du hwàng-tchông des Hyü et de Hwàng tí; elle semble également inférieure à celle que rappor-

tait Seü-mà Tshyen. On peut croire, en effet, que cet historien, qui gardait l'usage du calendrier des Chàng, conservait aussi, pour les matières musicales connexes aux considérations astrologiques, le pied de la même époque : 81 lignes dn pied des Chàng font 0m,2586; c'est-à-dire à peu près le pied des Hyá. C'est donc toujours à cette mesure que l'on est ramené.

Pour les auteurs chinois, tantôt on appelle hwàng-tchông le tuyau défini par une certaine longueur : c'est la marche suivie jusqu'ici. Tantôt le hwàng-tchông est le point de départ de toutes les mesures; mais si nous connaissons le hwàng-tchông actuel⁸ voisin de m₁, nous savons qu'il a constamment varié : nous n'avons donc pu chercher la solution en ce sens. Nous pouvons maintenant vérifier si le tuyau bouché de 0m,2328 donne la note que nous attendons comme fondamentale; nous aurons à interpréter la coïncidence ou la divergence reconnue.

Si, dans la formule acoustique $N = \frac{(2n-1)V}{2L}$ (n est le numéro d'ordre de l'harmonique), on fait $n = 1$ et qu'on porte la longueur admise pour le tuyau fondamental, on a $N = \frac{330}{2 \times 0,2328} = 708,76$, nombre compris entre 696 (a_2) et 725 ($a\sharp_2$). Ce résultat n'a pas une valeur absolue, en raison des perturbations de l'air à l'origine du tuyau et de celles produites par l'approche des lèvres, en raison aussi de la perce du tuyau. M. V. Mahillon, qui a étudié les lyü avec sa compétence de musicien et de physicien, constate⁹ que trois hwàng-tchông successifs, le moyen étant le hwàng-tchông fondamental, les extrêmes donnant les octaves supérieure et inférieure, ont les dimensions suivantes :

	LONGUEUR	PERCE
<i>hwàng-tchông</i> ₁	2 p.	5 lignes.
<i>hwàng-tchông</i> ₂	1 p.	3 ¹ / ₂ .
<i>hwàng-tchông</i> ₃	0 p. 5.	2 ¹ / ₂ .

De là le savant musicologue déduit les lois que je résume ici : 1° la longueur des tuyaux étant en raison inverse du nombre des vibrations, étant donné un tuyau quelconque, pour établir la longueur du tuyau fournissant le demi-ton supérieur, il faut diviser la longueur du tuyau donné par 1,0594631, c'est-à-dire par $\sqrt[12]{2}$: en effet, après douze divisions successives, répondant aux demi-tons successifs, on trouvera la longueur du tuyau qui fournit l'octave supérieure, comme si l'on avait immédiatement divisé par 2; 2° pour établir le diamètre du tuyau fournissant le demi-ton supérieur, il faut diviser le diamètre du tuyau donné par 1,0292357, c'est-à-dire par $\sqrt[12]{2}$: si, en effet, le diamètre d'un second tuyau est la moitié du diamètre d'un premier, la section ou grandeur de la perce sera le quart de la section du premier, et le second donnera la seconde octave supérieure du son du premier; après vingt-quatre divisions successives répondant aux demi-tons successifs des deux octaves, on trouvera enfin le diamètre qui est la moitié du premier diamètre et qui

1. Je n'ai pas trouvé le vie de ce personnage.

2. N° 75.

3. N° 75, liv. 2, f. 4 et sq., ff. 39, 40, 40. — N° 85 (Y. I. L., liv. 65, f. 8 v°).

4. On prenait pour le pied des Hyá, le pied des Chàng est exprimé par 1,23, le pied des Tchéou par 0,8, le pied des Hyá vaut donc $\frac{0,319375}{1,23} = 0,2555$.

5. N° 86, 1^{re} partie, I, f. 11. — N° 66, liv. 416, f. 18 v°. — N° 65, liv. 33, f. 1 v°.

6. N° 67, liv. 27, ff. 1, 2.

7. N° 62, liv. 61, f. 13 et sq. — N° 68, liv. 410, f. 8 v°.

7. N° 86, 1^{re} partie, I, f. 11.

8. Le P. Amiot transcrit le hwàng-tchông par a_2 , M. van Aalst emploie u_2 ; mais ces deux auteurs reconnaissent que leur choix a été guidé par des raisons étrangères à la hauteur réelle du hwàng-tchông. « J'en ai agi ainsi, dit le P. Amiot, p. 113, parce qu'en prenant u_2 pour le son générateur, tout le système d'intonation des Chinois se trouve rendu par des notes naturelles; ... enfin parce qu'après avoir noté des airs chinois à notre manière on faisant répondre le *kung* au fa, j'ai toujours satisfait les oreilles chinoises on les exécutant. » M. van Aalst,

p. 13, admet la presque identité du hwàng-tchông avec u_2 .

9. N° 110, 14^e année, notices 830-861, p. 188 et suivantes.

caractérise le tuyau fournissant la seconde octave supérieure. « C'est en cette donnée sur la grandeur de la perce, poursuit M. Mahillon, que la théorie chinoise est en avance sur la nôtre, qui ne donne à ce sujet aucun renseignement. Le prince Tsai-yü n'explique pas cette théorie, il se contente de poser des chiffres; mais il ne nous a pas été difficile d'en déduire les règles que nous venons d'énoncer, et nous en avons vérifié l'exactitude par la construction des lyü auxquels elles se rapportent. » Nous reviendrons plus loin sur la division de l'octave en douze degrés et sur les travaux du prince Tsai-yü; pour le moment nous tirerons de ces remarques la seule conclusion que la formule générale est insuffisante, ne tenant pas compte du diamètre: il n'est pas surprenant que le nombre calculé soit seulement approché.

Quand M. Mahillon, d'après les dimensions du P. Amiot et du prince Tsai-yü, construisit les trois hwàng-tchông, il en tira les sons mi_1, mi_2, mi_3 , un peu au-dessus de notre diapason normal ($la_2 = 870$); mais il reconnut depuis lors que les lyü sont des tuyaux bouchés, alors qu'il avait construit des tuyaux ouverts; reprenant ses expériences, il trouva enfin mi_1, mi_2, mi_3 , notes qui s'écartent peu du *fa* du P. Amiot, puisque le diapason européen était très bas à l'époque de ce missionnaire. M. Mahillon a encore construit¹ d'après le prince Tsai-yü un *hwàng-tchông-tchhi* 203, sorte de flûte traversière ayant la

203. Hwàng-tchông-tchhi, d'après le prince Tsai-yü.
(N° 110, notice 865, p. 196.)

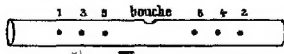


FIG. 153.

bouche au milieu du tuyau et trois trous de chaque côté de la bouche: les trous latéraux 5 et 6 divisent le tuyau en tiers, les trous 3 et 4 marquent le quart, les trous 1 et 2 le sixième de la longueur totale; les longueurs et perce du tuyau, les diamètres des trous sont conformes aux mesures données. Si l'on souffle dans cet instrument en bouchant tous les trous, on entend mi_1 ; en débouchant les trous successivement dans l'ordre 1, 2, 3, 4, 5, 6, ou 2, 1, 4, 3, 6, 5, on obtient la série *fa, fa#, sol, sol#, la, la#*. Ce diapason flûte donne donc l'octave supérieure (mi_1) de la fondamentale et les notes comprises entre cette octave et sa quinte; c'est là probablement un instrument de démonstration; les dimensions conformes aux mesures de la période Khâi-yuèn (743-744) le rapportent au *vin*^e siècle. Il est important de constater par expérience qu'à plus de huit siècles de distance le prince Tsai-yü a pu retrouver exactement le diapason des Thâng.

L'accord du khin, tel que je l'ai constaté, est plus élevé: la première corde donne approximativement *ré*, ce qui met le hwàng-tchông à sol_2 .

Le diapason a donc beaucoup varié à travers les

âges; il n'est pas uniforme aujourd'hui, il l'était encore moins jadis. Chên Kwô² constate de son temps l'existence de deux diapasons: celui du Conservatoire, *Kyâo fang*³, supérieur aux lyü officiels d'un peu moins de deux lyü; celui de la musique septentrionale, conforme aux lyü et à la tradition des Thâng; le premier d'ailleurs avait, depuis la fin du *x*^e siècle, baissé de trois lyü. Tchou Hi⁴ note que, les musiciens n'ayant plus le soin d'accorder leurs instruments à cordes sur les flûtes, la hauteur des morceaux n'est plus fixe. De même aujourd'hui, les musiciens non officiels se rapportent à l'oreille seule, avec les mêmes inconvénients. L'équivalence du hwàng-tchông en note européenne ne peut donc être fixée absolument; il serait, d'autre part, très incommode d'admettre des équivalences diverses pour les divers genres et les diverses époques, la précision que l'on chercherait par là risquerait fort d'être illusoire. Nous conviendrons donc de fixer: *hwàng-tchông* = mi_2 ; la raison principale de ce choix est la plus longue possession d'état rappelée plus haut.

CHAPITRE II

L'échelle des lyü.

Le premier texte précis sur les lyü est dans le *Lyü chi tchhwen tshyeou*⁵; M. Chavannes a cité et commenté ce passage dans l'appendice II, p. 636, du tome III des *Mémoires historiques*⁶. « Le *hwàng-tchông* produit le *lin-tchông*; le *lin-tchông* produit le *thai-tshou*; le *thai-tshou* produit le *nân-lü*; le *nân-lü* produit le *kou-syên*; le *kou-syên* produit le *ying-tchông*; le *ying-tchông* produit le *jwéi-pin*; le *jwéi-pin* produit le *tâ-lyü*; le *tâ-lyü* produit le *vi-rsê*; le *vi-rsê* produit le *kyâ-tchông*; le *kyâ-tchông* produit le *woü-yi*; le *woü-yi* produit le *tchông-lyü*. Aux trois parties du générateur on ajoute une partie pour faire la génération supérieure; aux trois parties du générateur on retranche une partie pour faire la génération inférieure; le *hwàng-tchông*, le *tâ-lyü*, le *thai-tshou*, le *kyâ-tchông*, le *kou-syên*, le *tchông-lyü*, le *jwéi-pin* appartiennent à la génération supérieure; le *lin-tchông*, le *vi-rsê*, le *nân-lü*, le *woü-yi*, le *ying-tchông*, appartiennent à la génération inférieure. » La formule que Lyü Poü-wéi assigne à la production des lyü, équivalant en langage moderne à celle-ci: le tuyau qui a pour longueur les $\frac{4}{3}$ de la longueur du tuyau générateur, appartient à la génération supérieure et fournit la quarte inférieure; c'est-à-dire l'octave basse de la quinte, du son du tuyau générateur; le tuyau qui a pour longueur les $\frac{2}{3}$ de la longueur du tuyau

I. <i>hwàng-tchông</i> . mi_2 810	II. <i>lin-tchông</i> . si_2 540	III. <i>thai-tshou</i> . fa_3 720	IV. <i>nân-lü</i> . ut_3 480	V. <i>kou-syên</i> . sol_2 640	VI. <i>ying-tchông</i> . re_3 426,660
quinte.	8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .	quinte.	8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .	quinte.	8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .
VII. <i>jwéi-pin</i> . la_2 568,888	VIII. <i>tâ-lyü</i> . fa_3 759,510	IX. <i>vi-rsê</i> . ut_3 505,076	X. <i>kyâ-tchông</i> . sol_2 674,333	XI. <i>woü-yi</i> . re_3 449,480	XII. <i>tchông-lyü</i> . mi_2 599,313
8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .	quinto.	8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .	quinte.	8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .	8 ^{ve} b. de la 5 ^{ie} .
I. <i>hwàng-tchông</i> . mi_2 700,084					

1. N° 110, 14^e année, notice 865, p. 196.

2. N° 24, liv. 6, f. 2 *re*; supplément au liv. 7, ff. 16, 17.

3. Sur le Conservatoire, voir chap. XIII, p. 190.

4. N° 27, liv. 41.

5. N° 21, section VI *l'in lyü*, 2^e partie, f. 3 et sq.

6. N° 35.

générateur, appartient à la génération inférieure et fournit la quinte du son du tuyau générateur. La progression des lyü peut se traduire dans le tableau précédent, où les nombres sont proportionnels aux longueurs.

Cette progression est tenue pour fermée, le dernier terme (I) reproduisant le premier, sauf une différence qui sera étudiée plus tard; les notes successives forment une marche de douze quintes justes ascendantes et sont abaissées d'une octave chaque fois qu'il est nécessaire pour les ramener dans l'intervalle *hwang-tchong*₁, *hwang-tchong*₂ (*mi*, *mi*). Ainsi III = *fa*₂ est l'octave basse de *fa*₁, quinte de *si*, = II; cette octave basse de la quinte, en d'autres termes cette quarte inférieure, est, d'après les Chinois, de génération supérieure, le nouveau tuyau étant en effet plus long que son générateur. Les générations supérieure et inférieure, c'est-à-dire les quartes descendantes et les quintes montantes, n'altèrent pas régulièrement; les tuyaux VII, VIII, XII, I, forment tous avec ceux qui les précèdent directement des quartes descendantes. Pour les tuyaux XII *tchong-lyü* et I *hwang-tchong*, le fait a été peu remarqué, les théoriciens ayant d'habitude considéré les douze premiers lyü seuls. La suite VI *ying-tchong* VII *jwé-pin* VIII *tá-lyü* forment deux quartes descendantes successives a, au contraire, été notée d'abord par Lyü Poü-wéi, puis par Hwái-nán tsen¹, Seü-mà Pyeou, Toü Yeou et leurs successeurs, tandis que Seü-mà Tshyén et Pan Kou indiquent l'abaissement d'une octave régulièrement de deux en deux quintes². Sous cette dernière formule, les six lyü du principe yang sont de la génération supérieure, les six lyü du principe yin appartiennent à la génération inférieure: mais cette symétrie ne cadre pas avec l'acoustique.

En rangeant les sons non plus dans l'ordre de génération, mais suivant les hauteurs inversement proportionnelles aux longueurs des tuyaux, on obtient dans l'intervalle de l'octave une échelle de douze degrés; le second *hwang-tchong* doit alors représenter la quinte ascendante (390,5422), et non la quarte basse de *tchong-lyü*, il répondra à *mi*. Dans le tableau

a)	b)	c)
1. <i>hwang-tchong</i> ₁	810	81 lignes
2. <i>tá-lyü</i>	758,5100	75 2/3
3. <i>thái-laheou</i>	720	72
4. <i>kyé-tchong</i>	674,2333	67 1/3
5. <i>koü-syén</i>	640	64
6. <i>tchong-lyü</i>	590,3133	59 2/3
7. <i>jwé-pin</i>	568,8888	56 2/3
8. <i>lin-tchong</i>	540	54
9. <i>yi-tché</i>	505,6786	50 2/3
10. <i>kán-tü</i>	480	48
11. <i>woü-yi</i>	449,4866	44 2/3
12. <i>ying-tchong</i>	426,6666	42 2/3
13. <i>hwang-tchong</i> ₂	399,5422	

ci-contre, la colonne b) donne les longueurs calculées sur la base 810; les colonnes suivantes renferment les chiffres indiqués c) par Seü-mà Tshyén, e) par Toü Yeou avec lesdites mesures réduites à la même unité, d) et f).

Pour les mesures de Seü-mà Tshyén, j'ai adopté les corrections indiquées par Tshái Yuén-ling et en partie déjà par Seü-mà Tchong³: 2° 78 2/3 pour 78 1/3; 3° 72 pour 70 2/7; 4° 67 1/3 pour 61 1/3; 5° 64 pour 60 4/7; 7° 56 2/3 pour 56 1/3; 8° 54 pour 50 4/7; 9° 50 2/3 pour 54 2/3; 10° 48 pour 40 8/7. Ces erreurs grossières ne peuvent être que des fautes de copie. Dans les mesures de Toü Yeou⁴, j'ai introduit aussi deux corrections indiquées par le calcul: 4° 1075 2187

pour 1079 2187; 12° 20 27 pour 21. Les mesures de Toü Yeou, plus approchées que celles de Seü-mà Tshyén grâce à l'emploi des fractions à forts dénominateurs, sont difficiles à réaliser en raison de leur précision même.

Le *hwang-tchong* issu du *tchong-lyü* est plus court que le *hwang-tchong* primitif; en d'autres termes, le *hwang-tchong*₂ est plus élevé que l'octave du *hwang-*

	ÉCHELLE PAR QUINTE		ÉCHELLE TEMPÉRÉE	
	Longueur des cordes.	Rapport des vibrations.	Longueur des cordes.	Rapport des vibrations.
VI. <i>tá-lyü</i>	2048	1,0678	128	
	2187		135	1,0347
X. <i>lyü-tchong</i>	16.384	1,2020	1024	
	19.683		1215	1,1865
XII. <i>tchong-lyü</i>	131.072	1,3515	3/4	1,3333
	177.147			
XIII. <i>hwang-tchong</i> ₂	262.144	2,0272	1/2	2,0000
	531.441			

*tchong*₁: la treizième quinte juste, en effet, est plus haute que l'octave du son fondamental, le rapport de cette quinte à cette octave est exprimé par 524.288 soit 218 312, et la différence porte le nom de comma pythagoricien. L'échelle des lyü, non seule-

ment pour l'octave mais pour tous les degrés, diffère de l'échelle tempérée, l'écart étant sensible surtout pour les quintes élevées. Les exemples ci-dessus sont relatifs aux cordes, ils ne sont donc soumis à aucune correction en raison des diamètres.

Lyü Poü-wéi connaît déjà la mesure approchée du *hwang-tchong*₂ comme treizième quinte; il conte comment Ling Iwén, ministre de l'empereur Hwang Ti, inventa les lyü⁵. « Il prit des bambous dans la

1. Lyéou Ngan (mort en 122 A. C.), membre de la famille impériale, roi de Hwái-mán, taotse (N° 36, liv. 44, f. 0, etc.).

2. N° 56 (Y. I. t., liv. 51, ff. 11 rs, 12 vs). — N° 35, tome III, pp. 315, 632. — N° 30, liv. 21 a), f. 7 rs. — N° 38, liv. 4, ff. 7 vs, 12 rs. — N° 34, liv. 25, ff. 8, 9.

3. Auteur des *Sö pin*, commentaire des *Chi k'í*, viii^e s.

4. N° 54 (Y. I. t., liv. 51, f. 17 vs).

5. N° 21, section V, Koü yé, 5^e partie, f. 9^{re}: 取竹於麟谿之谷。以生空窠厚均者。斷兩節間。其長三寸九分。而吹之以爲黃鍾之宮。

vallée de la rivière Hyâi, parce qu'ils y croissent d'un calibre gros et égal; ayant coupé dans l'intervalle de deux nœuds la longueur de trente-neuf lignes, en soufflant dans le tuyau il produisit la prime hwàng-tchong » : 39 lignes sont précisément, en donnant 81 lignes au hwàng-tchong, la longueur du hwàng-tchong, calculé comme treizième quinte; comme octave il mesurerait 40¹/₂. Bien que Lyü Pou-wéi n'indique pas d'autre dimension, la coïncidence est trop précise pour être due au hasard.

Puisque la progression des douze quintes ne ramène pas au point de départ, peut-on se contenter des douze premiers lyü? Si l'on étend la progression au delà de la série primitive, les nouveaux lyü ne sont pas d'accord avec les premiers, ils donnent des sons vraiment nouveaux, quoique voisins; la seconde série, non plus que la troisième ou la quatrième, n'attein-

humaine et de la corde vibrante. Le conflit de la quinte et de l'octave, l'impossibilité de passer de l'un à l'autre système, n'ont pu échapper longtemps aux musiciens ni aux théoriciens. Ces considérations n'apparaissent avec clarté que dans des ouvrages relatifs à des époques postérieures à celle des Hân; toutefois il est probable que cette difficulté connue de Tsyao Yén-cheou et de King Fâng les a conduits à la série de soixante lyü qu'ils ont expliquée par des comparaisons de philosophie naturelle. King Fâng avait calculé exactement des nombres proportionnels aux soixante lyü et qui ont été conservés par Seu-mâ Pyeou¹. Il suffira de donner deux groupes d'exemples, les premiers pour montrer la génération des tuyaux à partir du tchong-lyü, les autres pour indiquer la division de l'intervalle entre deux lyü primitifs.

La production des lyü continues avec les mêmes al-

		Intervalle qui suit chaque lyü.	
I. 黃鐘	hwàng-tchong	177.147	
XL. 無射	wou-yi	98.304	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XLII. 中呂	tchong-lyü	131.072	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XIII. 執始	tchî-chi	174.702 (2/3)	quinte.
XIV. 去滅	hgyu-mye	110.508 (4/9)	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XV. 時息	chi-si	135.344	quinte.
XVI. 結躬	kyè-kong	103.503	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XVII. 變虞	pyén-yü	138.084	quinte.
XVIII. 遲內	tchhi-néi	92.056	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XIX. 盛變	chéng-pyén	122.741	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XX. 分否	fou-pi	163.054	quinte.
XXI. 解形	hyé-tsing	109.103	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XXII. 開時	khâi-chi	145.471	quinte.
XXIII. 閉掩	pi-yén	90.980	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XXIV. 南中	nân-tchong	120.307	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
XXV. 丙盛	ping-chéng	172.410	quinte, etc.

dra le hwàng-tchong; jamais le treizième tube d'aucune série ne reproduira le tube fondamental, puisque ces treizièmes tubes sont mesurés en fonction du fondamental par les puissances successives de 824.288 et qu'aucun de ces rapports n'est égal à 1.

531.441

D'autre part, les lyü étant produits par quintes mon-

ternatives de génération supérieure et de génération inférieure², les lyü XIII, XXV, XXXVII, XLIX prenant place d'après leur nombre proportionnel après le hwàng-tchong, et de même XIV, XXVI, XXXVIII, L après le lin-tchong, etc. Mais le passage du LIII au LIV devrait être une quinte, d'après les précédents V-VI, XVII-XVIII, XXIX-XXX, XLI-XLII; on trouve au contraire :

LII. 夷汗	yi-hân	99.487	3.912.181.531.763.287.559	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
LIII. 依行	yi-hing	132.583	12.157.665.459.056.928.801	
LIV. 色育	si-yü	176.777	3.491.060.667.096.221.355	8 ^{ve} basse de la 5 ^{te} .
			30.472.996.377.170.786.408	
			50.437.239.049.155.071.823	
			109.418.089.131.512.359.200	quinte.

tantes (2/3) et par quarts descendantes (4/3), si on applique les deux multiplicateurs au même nombre, on obtient deux produits l'un double de l'autre : lin-tchong, 540 × 2/3 = 360 *thai-tseou*; lin-tchong, 540 × 4/3 = 720 *thai-tseou*. La notion de l'octave juste est donc supposée par la génération même des lyü, si elle n'est déjà révélée par l'observation de la voix

Calculé comme quinte, le lyü LIV serait représenté par 88.388; or l'octave du hwàng-tchong étant 88.573, le lyü LIV serait hors de l'octave hwàng-tchong, *hwang-tchong*. Il en résulte que LIV prend place immédiatement après le hwàng-tchong, L après le lin-tchong, et ainsi de suite. Les lyü secondaires ne sont pas répartis également entre les lyü primitifs :

¹ No 38, liv. 1, f. 2 et sq.

² Dans le tableau précédent, j'ai mis entre crochets les fractions qui complètent les nombres de King Fâng et les corrections à faire au

texte; il n'y a que huit corrections pour toute la liste des soixante lyü; les autres divergences viennent du fait que le nombre a été forcé quand la fraction complémentaire approche de l'unité.

1. <i>hwang-tchông</i>	黃色	177.147
<i>se-yü</i>	色育	170.777
<i>tsch-chi</i>	執始	171.762
<i>ping-chông</i>	丙盛	172.410
<i>seu-tông</i>	分動	170.080
<i>tsch-mü</i>	質末	167.800
2. <i>ta-lyü</i>	太呂	165.888
3 lyü secondaires.		
3. <i>tsai-tseou</i>	太簇	157.161
5 lyü secondaires.		
4. <i>hyé-tchông</i>	夾鍾	147.450
3 lyü secondaires.		
5. <i>koü-nyên</i>	姑洗	139.968
5 lyü secondaires.		
6. <i>tschoung-lyü</i>	仲呂	131.072
3 lyü secondaires.		
7. <i>jué-pin</i>	蕤賓	124.416
4 lyü secondaires.		
8. <i>lin-tchông</i>	林鍾	118.098
5 lyü secondaires.		
9. <i>yi-tsé</i>	夷則	110.592
3 lyü secondaires.		
10. <i>nân-lyü</i>	南呂	101.970
5 lyü secondaires.		
11. <i>woü-pi</i>	無射	98.304
3 lyü secondaires.		
12. <i>ying-tchông</i>	應鍾	93.312
1 lyü secondaires.		

Il est superflu de dire que les soixante degrés de l'octave sont peu perceptibles et difficilement réalisables; une légère différence de température faisant varier le son d'un intervalle important relativement à celui de deux degrés successifs, jamais cette échelle ne sera juste. Le système de King Fäng semble avoir eu quelque application au moyen du *tschwen 204*¹; celui de Tshien Lü-tchi² au ^v siècle, repris sous les Lyang, était de la théorie pure : les trois cents nouveaux

court et donne un son plus haut que le tuyau de 4^h 3; il n'est autre que la moitié du *tsch-chi* de King Fäng. Les tuyaux calculés à la suite sont ceux que j'ai indiqués p. 88 sous les nos XIV à XXIV; ils forment une échelle légèrement plus haute que la première (nos I à XII); c'est eux que l'on appelle *pyén lyü* par opposition aux tuyaux primitifs dits *tchông lyü*, lyü vrais. Les uns comme les autres donnent naissance à des demi-lyü ou sons-fils; deux octaves renferment donc 48 sons. Seulement les auteurs déclarent que, vu la complication croissante des expressions numériques, il n'y a pas lieu de poursuivre la série au delà du lyü XVIII; les lyü I à VI ont donc leurs *pyén lyü*, les lyü VII à XII en sont privés. Pour des motifs de convenance on écarte encore 14 lyü et il reste une série de 28 tuyaux fournissant une échelle facile à tirer du tableau de la section 9 du *Lyü lyü sin choui*; ces tuyaux sont classés ci-dessous dans l'ordre d'acuité croissante des sons.

1. <i>hwang-tchông</i> 1.	15. <i>ying-tchông</i> 1 (<i>pyén</i>).
2. <i>tsé-lyü</i> 1.	16. <i>hwang-tchông</i> 2 (<i>pyén</i>).
3. <i>tsai-tseou</i> 1.	17. <i>tsé-lyü</i> 2.
4. <i>hyé-tchông</i> 1.	18. <i>tsai-tseou</i> 2.
5. <i>koü-nyên</i> 1.	19. <i>tsai-tseou</i> 3 (<i>pyén</i>).
6. <i>tchông-lyü</i> 1.	20. <i>hyé-tchông</i> 2.
7. <i>jué-pin</i> 1.	21. <i>koü-nyên</i> 2.
8. <i>lin-tchông</i> 1.	22. <i>koü-nyên</i> 3 (<i>pyén</i>).
9. <i>lin-tchông</i> 1 (<i>pyén</i>).	23. <i>tchông-lyü</i> 2.
10. <i>yi-tsé</i> 1.	24. <i>jué-pin</i> 2.
11. <i>nân-lyü</i> 1.	25. <i>lin-tchông</i> 2 (<i>pyén</i>).
12. <i>nân-lyü</i> 1 (<i>pyén</i>).	26. <i>yi-tsé</i> 2.
13. <i>woü-pi</i> 1.	27. <i>nân-lyü</i> 2 (<i>pyén</i>).
14. <i>ying-tchông</i> 1.	28. <i>woü-pi</i> 2.

Les *pyén lyü* ainsi choisis prennent place dans les groupes harmoniques suivants, où ils sont toujours issus du *tchông-lyü*; les numéros en tête des colonnes marquent le nombre des quintes à partir de *tchông-lyü* : en d'autres termes, si l'on diminue de 1 le numéro de la colonne, on a le nombre de *pyén lyü* qui y sont employés.

1)	3)	5)	7)	2)	4)	6)
<i>jué-pin</i> 1.	<i>yi-tsé</i> 1.	<i>woü-pi</i> 1.	<i>hwang-tchông</i> 2 (p).	<i>tsé-lyü</i> 2.	<i>kyü-tchông</i> 2.	<i>tchông-lyü</i> 2.
<i>tsé-lyü</i> 1.	<i>hyé-tchông</i> 1.	<i>tchông-lyü</i> 1.	<i>lin-tchông</i> 1 (p).	<i>yi-tsé</i> 1.	<i>woü-pi</i> 1.	<i>hwang-tchông</i> 2 (p).
<i>yi-tsé</i> 1.	<i>woü-pi</i> 1.	<i>hwang-tchông</i> 2 (p).	<i>tsai-tseou</i> 2 (p).	<i>kyü-tchông</i> 3.	<i>tchông-lyü</i> 3.	<i>lin-tchông</i> 2 (p).
<i>lin-tchông</i> 1.	<i>tchông-lyü</i> 1.	<i>lin-tchông</i> 1 (p).	<i>nân-lyü</i> 1 (p).	<i>hwang-tchông</i> 2 (p).	<i>tsai-tseou</i> 3 (p).	<i>tsai-tseou</i> 3 (p).
<i>woü-pi</i> 1.	<i>hwang-tchông</i> 2 (p).	<i>tsai-tseou</i> 2 (p).	<i>koü-nyên</i> 2 (p).	<i>tchông-lyü</i> 2.	<i>lin-tchông</i> 2 (p).	<i>nân-lyü</i> 2 (p).
<i>tchông-lyü</i> 1.	<i>lin-tchông</i> 1 (p).	<i>nân-lyü</i> 1 (p).	<i>ying-tchông</i> 1 (p).	<i>hwang-tchông</i> 2 (p).	<i>tsai-tseou</i> 2 (p).	<i>koü-nyên</i> 2 (p).

tuyaux, joints aux soixante lyü précédents, furent mis en rapport avec les trois cent soixante jours de l'année.

Ces fantaisies furent à peu près oubliées par la suite. Du système de King Fäng, au contraire, on trouve encore quelque chose dans les *pyén lyü*, lyü modifiés, et dans les sons-fils, les demi-lyü de Tshai Yüen-tsing; celui-ci d'ailleurs ne fait que reprendre et éclaircir une théorie exposée par Tschou Yéou³. Les deux auteurs appellent « sons-fils » le son d'un tuyau de demi-longueur; mais il y a deux sortes de sons-fils. Le *hwang-tchông* de 9 pouces donnant la fondamentale, le tuyau de 4^h 3 ou *hwang-tchông* 2 donnera l'octave⁴ qui est un son-fils. Le *hwang-tchông*, calculé comme quinte du *tchông-lyü*, sera encore un son-fils; mesuré par l'expression $4 + \frac{25.948}{59.049}$, il est plus

Si l'on néglige de distinguer les deux octaves, on compte six *pyén lyü* : *hwang-tchông* p., *tsai-tseou* p., *koü-nyên* p., *lin-tchông* p., *nân-lyü* p., *ying-tchông* p. La pratique est divergente. Depuis le ^x siècle, si l'on en croit Tchoü Hsi, dès le ^v d'après Tchoü Kyên⁵, on n'a gardé que quatre des lyü auxiliaires qui sont représentés dans les carillons de cloches et de pierres, ce sont les lyü fils de *hwang-tchông*, *tsé-lyü*, *tsai-tseou*, *kyü-tchông*, dits les quatre *tchông chêng*, sons aigus⁶. On parle donc parfois des seize lyü, en réunissant les quatre sons aigus aux douze sons de l'octave; on les trouve employés encore au ^{xvii} siècle d'après le prince héritier de Tchêng (nos 74 à 85). L'échelle de seize notes permet la transposition d'un nombre réduit de mélodies rituelles renfermées dans des intervalles peu étendus; Tchoü Hsi déplorait déjà l'ignorance des musiciens qui avaient oublié les ressources dont ils disposaient à l'époque des Thang⁷; peu auparavant un

1. Un sait que Nicolas Mercator et Holder ont établi un système de tempérément de 53 degrés; ils suivaient les traces de King Fäng, s'arrêtant au lyü LIII dont j'ai marqué plus haut la particularité.

2. Grand astrologue dans la période Yüen-kyü (424-453) (No 39, liv. 12, f. 16 v. — No 42, liv. 16, f. 3 v et 9 à 13).

3. No 54 (Y. I. t., liv. 51, f. 10 et sq., 19 v.). — No 70 (Y. I. t., liv. 52, section 5, 8, 9; liv. 53, section 5). — No 27, liv. 41.

4. En réalité, si la section est la même, ce ne sera pas exactement l'octave : voir p. 85.

5. Y. I. t., liv. 53, f. 40 r. — No 20 (Y. I. t., liv. 49, f. 13 v.).

6. Voir no 85 (Y. I. t., liv. 49, f. 2 r.). L'épithète *tchông* désigne plus récemment un degré élevé.

7. No 62, liv. 53, f. 40 r. — No 27, liv. 41.

fonctionnaire des rites, Tchên Yàng, lettré érudit, auteur d'un traité musical (n° 69), avait même proposé de revenir à l'antiquité en supprimant les quatre sons aigus et les deux *pyên* ou degrés auxiliaires. Tshai Yuên-ting affirme que les quatre sons aigus sont des *pyên lyü*; Tchoü Hi les tient pour des *lyü* vrais, de demi-longueur; il nous est difficile de juger entre eux, les demi-*lyü*, vrais ou modifiés, ne donnant jamais des sons justes en raison du diamètre constant; les *lyü* modifiés semblent toutefois mieux dans l'esprit de la vieille théorie chinoise, hostile au tempérament¹.

Ce n'est pas toutefois que le tempérament n'ait été imaginé bien avant l'époque de Tchoü Hi. Tshai Yuên-ting, et plus tard le prince Tsai-*ylü*² rappellent presque dans les mêmes termes que Hô Tchhêng-thyên et Lyeou Tchô³ repoussaient le système de King Fàng, c'est-à-dire la progression indéfinie des quintes justes; « ils voulaient forcer les nombres correspondant à lin-tchông et à tous les *lyü* suivants, de sorte que tchông-*lyü* donnât naissance de nouveau à hwâng-tchông et que, le cercle étant complet, on se bornât à douze *lyü*⁴. » Le *Suêi chou*⁵ confirme ces indications : « Hô Tchhêng-thyên ayant établi de nouveaux nombres proportionnels, il en résulta que du tchông-*lyü* on tira encore le hwâng-tchông »; suivent les longueurs de quatre des *lyü* nouveaux, conformes au tableau plus complet donné par le *Sông chou*⁶. Aucun de ces ouvrages ne dit expressément que les *lyü* nouveaux sont ceux de l'école de Hô Tchhêng-thyên, mais la concordance des époques et l'allure des textes permettent de le supposer. Le tableau suivant donne dans la colonne g) les chiffres du *Sông chou*, dans la colonne h) les nombres proportionnels calculés sur la base 810, dans la colonne i) les nombres proportionnels d'après la base 100; ces deux dernières colonnes serviront à comparer les longueurs des *lyü* de Hô Tchhêng-thyên avec celles qui ont été données plus haut et celles qui seront données plus loin.

a)	g)	h)	i)
1. hwâng-tchông ₁	9 pouces	810	100
2. ta- <i>lyü</i>	8,49 (très fort)	761,4	94,36
3. tshai-tchou	8,02	721,8	89,11
4. kya-tchông	7,58	682,2	84,22
5. kô-syên	7,15 (un peu fort)	643,6	79,45
6. tchông- <i>lyü</i>	6,77	609,3	75,22
7. yüei-yün	6,38 (un peu fort)	571,3	70,89
8. yü-tchông	6,01	540,9	66,77
9. yü-tse	5,70 (faible)	512,8	63,31
10. yü- <i>lyü</i>	5,36 (un peu fort)	482,5	59,56
11. yü-sy	5,095	458,55	56,61
12. yüng-tchông	4,70 (fort)	431,3	53,24
13. hwâng-tchông ₂	4,5	405	50

Cette échelle, à part l'octave, ne contient pas de valeurs acoustiques pures, ainsi que l'établait la comparaison suivante :

	Nouveaux <i>lyü</i> .	Valeurs acoustiques.
1. hwâng-tchông	9	9
5. kô-syên (3 ^{re} maj.)	7,15	9 × 4/5 = 7,2
6. tchông- <i>lyü</i> (4 ^{re})	6,77	9 × 3/4 = 6,75
8. yü-tchông (5 ^{re})	6,01	9 × 2/3 = 6

Le tempérament de Hô Tchhêng-thyên n'est donc

1. N° 53, liv. 30, f. 14 v°. — N° 62, liv. 53, f. 38 v°. — N° 27, liv. 41.
2. N° 70 (Y. I. t., liv. 53, f. 30 v°). — N° 75, liv. 1, f. 21 v°.
3. Hô Tchhêng-thyên (370-447), astronome, auteur du calendrier Yuên-kyô (N° 39, liv. 64, f. 8 et sq.; liv. 12, f. 33 et sq. — N° 43, liv. 33, f. 16 et sq.). — Lyeou Tchô, historiographe et astronome, mort en 610 à 67 ans (N° 42, liv. 75, f. 10 et sq. — N° 44, liv. 82, f. 15, etc.).
4. 欲增林鍾太簇以下諸律之分。

pas l'un des tempéraments inégaux anciennement usités chez nous, pas davantage le tempérament égal que nous employons aujourd'hui. Les Chinois ont sans doute procédé par tâtonnements et, fuyant la hauteur exagérée de l'échelle des quintes, ils ont fixé plusieurs notes trop bas (p. e. 4^e, 8^e, 6^e, 7^e, 9^e, 11^e, 12^e).

Wâng Phô employa pour son *schwên* 204 une autre formule de tempérament⁷; les mesures sont cette fois données en pieds.

a)	f)	h)	i)
1. hwâng-tchông ₁	9 pieds	810	100
2. ta- <i>lyü</i>	8,44	757,6	93,77
3. tshai-tchou	8	720	88,88
4. kya-tchông	7,51	675,9	83,44
5. kô-syên	7,13	641,7	79,22
6. tchông- <i>lyü</i>	6,68	601,2	74,22
7. yüei-yün	6,33	569,7	70,53
8. yü-tchông	6	540	66,66
9. yü-tse	5,63	509,7	62,55
10. yü- <i>lyü</i>	5,34	480,6	59,33
11. yü-sy	5,01	450,9	55,56
12. yüng-tchông	4,75	427,5	52,77
13. hwâng-tchông ₂	4,5	405	50

Cette échelle, qui admet trois valeurs acoustiques exactes pour la seconde, la quinte, l'octave, et qui constitue par suite un tempérament inégal, corrige l'élévation trop grande de l'échelle pythagoricienne, mais en reste très voisine; elle est sensiblement plus haute que l'échelle précédente, très légèrement plus haute même que l'échelle tempérée également, dont elle diffère surtout pour les *lyü* 2^e, 4^e, 6^e, 7^e, 9^e, 11^e.

Ces essais de tempérament furent oubliés, mal compris; ils eurent pourtant ce résultat de faire mieux sentir aux théoriciens l'importance de l'intervalle d'octave. En effet, la théorie des *pyên lyü* reconnaît les *lyü* fils qui donnent l'octave, sauf la correction de diamètre. Ngou-yang Tchi-syeou⁸, dans la préface de son *Lyü thong*, explique nettement que la marche des quintes ne suffit pas à la série indéfinie qui en résulte, ne peut être limitée qu'en recourant à l'octave, c'est-à-dire en doublant ou réduisant de moitié la longueur d'un tuyau⁹. Mais c'est seulement le prince Tsai-*ylü* qui revint résolument au tempérament¹⁰; il y fut amené en remarquant que les *hwai*, ou tons marqués sur la table d'harmonie du khin 112, ne répondent nullement aux *lyü*; ils indiquent les divisions simples de la corde et fournissent les valeurs acoustiques de l'octave, de la quinte, de la tierce, etc. « Je réfléchis jour et nuit à cette difficulté, écrit le prince, et un matin je fus tout à coup éclairé; je m'aperçus que les *lyü* anciens ne sont rien de plus que des sons approchés. C'est ce que depuis deux mille ans les théoriciens des *lyü* n'avaient pas vu, alors que seuls les joueurs de khin, par une tradition d'origine inconnue remontant certainement à l'antiquité, fixaient les *hwai* au quart, au tiers, etc., de la longueur. Mais cela n'était pas écrit. » Ce principe de division fournit sans conteste une harmonie plus parfaite que celle des quintes justes; mais le prince ne s'en contenta pas, et il arriva au tempérament égal, par quel raisonnement, par quel procédé de calcul, il l'a malheureusement indiqué trop succinctement¹¹.

使至仲呂復生黃鍾。循環無端。
止於十二。○ (N° 75, loco cit.).

5. N° 42, liv. 62, f. 4 v°.

6. N° 39, liv. 11, f. 6 et sq.

7. N° 47, liv. 145, f. 3 v°.

8. Contemporain de Tshai Yuên-ting, un peu postérieur.

9. N° 53, liv. 10, f. 13 v°.

10. N° 75, liv. 1, section 4, f. 5, etc.

11. La tradition, dit le prince Tsai-*ylü* (N° 85, Y. I. t., liv. 62, f. 2, etc.).

Mais les chiffres qu'il a calculés et que déjà le P. Amiot a reproduits dans son ouvrage *De la Musique des Chinois*, etc., p. 105, ne laissent rien à désirer en exactitude; les longueurs se trouvent avec quatre décimales pour le *hwáng-tchông* = 100 et pour le *hwáng-tchông* = 90, au livre 1^{er} du *Lyü hyô stn chweï*, section 3, f. 5 et sq.; les longueurs sur la base 100 avec les diamètres et circonférences sont données avec deux décimales dans le même ouvrage, même livre, même section, f. 15 et sq.; les longueurs seules pour les trois octaves, *lyü* doubles, *lyü* vrais, demi-*lyü*, sont avec vingt-deux décimales dans le *Suân hyô stn chweï* du même auteur, f. 21 et sq., qui donne aussi, f. 42 et sq., les diamètres des *lyü* doubles et des *lyü* vrais.

Lyü du prince héritier de Tchêng
(1 pied = 10 pouces = 100 lignes)*.

	Longueur.	Diam. interne
1. <i>hông-ichông</i> — 1	200 lignes	5 lignes
2. <i>lâ-hu</i>	188,77	4,85
3. <i>thai-tuhoà</i>	178,77	4,71
4. <i>kyô-chông</i>	168,17	4,58
5. <i>kôn-nyên</i>	158,74	4,45
6. <i>ichông-hyô</i>	140,83	4,32
7. <i>jiết-pin</i>	141,42	4,30
8. <i>lîn-ichông</i>	133,48	4,08
9. <i>yl-tô</i>	125,00	3,96
10. <i>nân-lyô</i>	118,92	3,85
11. <i>wôn-yi</i>	112,81	3,74

lir. 61, f. 5, etc. N° 73, liv. 1, sections 4, 5, 8), attribue au wā-tāng-tchéng fondamental longueur 1 pied, circonférence interne 1 pouce, mais il ne fait pas oublier que le pied musical est de 9 pouces, soit 81 lignes; si l'on prend 90 lignes pour longueur, la circonférence ne peut plus être de 9 lignes; toutefois cette erreur a été souvent commise. Pour la facilité des calculs, on préférera au nombre 81 le nombre 100 divisé en 10 pouces de 10 lignes; les proportions du tzu-yao sont conservées et la circonférence interne est fixée à 100/9, soit 11 lignes (11. En parlant de cette donnée, on admet pour les octaves inférieure et supérieure respectivement 200 lignes et 50 lignes. Pour le rapport des longueurs d'un *lyü* au *lyü* immédiatement supérieur, l'auteur prend l'expression $1 \frac{000.000.000}{1.030.438.084}$; il commence même par donner le dénominateur avec

quinze chiffres de plus. Ce dénominateur n'est autre que $13\sqrt{2}$: si effet, en prenant ce nombre 13 fois comme diviseur de la longueur fondamentale, on aura finalement divisé par $(13\sqrt{2})^{13} = 2$; on trouve ainsi la longueur du tuyau donnant l'octave. Comment le prince héritier de Tch'eng a-t-il calculé ce nombre? Il ne l'explique pas.

Pour déterminer la section et le diamètre des trois liàng-tchéng successifs, il a recours à la construction suivante. Étant données deux

Sections des hwang-ichông successifs.

(No 85, Y. 1. 1., liv. 62, f. 3.)

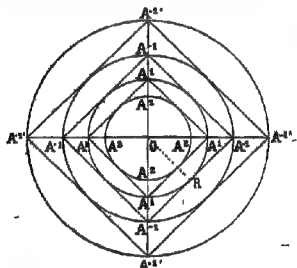


Fig. 154.

droites se coupant à angle droit au point O, on marque sur l'une trois points A^{-1} , A^{-1} , A^{-1} . La distance OA^{-1} égale l'unité de longueur, soit 1. On construit le carré $A^{-1}A^{-1}A^{-1}A^{-1}$, qui a pour diagonale $A^{-1}OA^{-1} = 3OA^{-1} = 3$; le côté de ce carré est mesuré par $\sqrt{3+1} = \sqrt{2}$. Cette longueur est portée sur les diagonales à partir de O et détermine les points A^{-1} ; le côté du nouveau carré est mesuré par $\sqrt{2+2} = 2$. Cette longueur portée sur les diagonales comme précédemment détermine un nouveau carré, $A^{-1}A^{-1}A^{-1}A^{-1}$. En prenant O pour centre, et pour rayons

	<i>Longueur.</i>	<i>Diap. interne.</i>
12. <i>ying-tchông</i>	105,04	3,05
1. <i>huang-tchông</i>	100	3,53
2. <i>ta-tyu</i>	94,38	3,43
3. <i>thai-tchou</i>	89,08	3,38
4. <i>kua-tchông</i>	81,08	3,4
5. <i>kou-tyu</i>	79,37	3,14
6. <i>tchông-lyu</i>	74,04	3,06
7. <i>wei-piu</i>	70,71	2,97
8. <i>lin-tchông</i>	66,74	2,88
9. <i>yi-tse</i>	62,09	2,80
10. <i>nan-lyu</i>	59,46	2,72
11. <i>wou-yi</i>	56,12	2,64
12. <i>ying-tchông</i>	52,97	2,57
13. <i>huang-tchông</i>	50	2,50
14. <i>ta-tyu</i>	47,19	2,42
15. <i>thai-tchou</i>	44,54	2,35
16. <i>kua-tchông</i>	42,04	2,29
17. <i>kou-tyu</i>	39,68	2,22
18. <i>tchông-lyu</i>	37,45	2,16
19. <i>wei-piu</i>	35,35	2,10
20. <i>lin-tchông</i>	33,37	2,04
21. <i>yi-tse</i>	31,49	1,98
22. <i>nan-lyu</i>	29,73	1,92
23. <i>wou-yi</i>	28,06	1,87
24. <i>ying-tchông</i>	26,48	1,81

Quel a été l'emploi des longueurs calculées par le prince Tsai-yü ? Nul pour toute l'exécution musicale. Le khin a toujours conservé ses marques traditionnelles. Ni pour les flûtes ni pour les carillons de cloches et de pierres, nous n'avons aucune indication de l'emploi du tempérément. La dynastie actuelle, après

successifs $OA^0, OA^{-1}, OA^{-2}, \dots$, on trace trois circonférences circonscrites respectivement aux trois cardes $A^0A^1A^2A^3, A^1A^2A^3A^4, A^2A^3A^4A^5$. On remarquera que la circonférence $A^0A^1A^2A^3$ est inscrite dans le cardé A^0A^1 ; en effet, le rayon OA^0A^1 vaut la moitié du côté du cardé A^0A^1 , puisque $OA^0A^1 = 2$; le rayon OA^{-1} par définition vaut $\frac{1}{2}$; le triangle OA^0A^1 est rectangle et le côté A^0A^1 est tangent en R à la circonférence A^0A^1 . De même la circonférence $A^1A^2A^3A^4$ est inscrite dans le cardé A^1A^2 . Enfin dans le cardé A^2A^3 on inscrit une dernière circonférence dont le rayon OA^2A^3 vaut la moitié du côté OA^2A^3 .

c'est-à-dire $\frac{\sqrt{2}}{2} = \sqrt{\frac{1}{2}}$. La surface des quatre cercles sera exprimée ainsi :

cercle $A^0, \frac{\pi}{2}$; cercle A^1, π ; cercle $A^{-1}, 2\pi$; cercle $A^{-n}, 4\pi$; chaque cercle est donc double du précédent. Le cercle A^2 est la section du *hwang-tchong*, A^1 est la section du *hwang-tchong*, A^{-1} est la section du *hwang-tchong*-1. D'autre part, les circonférences A^1, A^{-1}, A^{-1} sont respectivement les circonférences externes du *hwang-tchong*, *hwang-tchong*, *hwang-tchong*-1.

Si, en même temps que les sections, les longueurs sont conformes aux mesures indiquées, les trois tuyaux donneront exactement l'octave l'un de l'autre. C'est ce que l'expérience vérifie (voir chapitre I, p. 85).

Le rayon OA¹ étant double du rayon OA², vingt-trois fois l'aux deux devant s'intercaler entre le *hwang-tchong*₁ et le *hwang-tchong*₂, le rapport des rayons de deux lü, l'un immédiatement supérieur à l'autre, sera $\frac{1}{14/9}$; le prince Tsai-yü donne à cette expression la valeur sensible-

ment approché $\frac{1.000.000.000}{1.029.302,236}$. Je n'ai trouvé nulle part l'indication ni du raisonnement ni du calcul.

Ces deux rapports étant établis, on trouve facilement les longueurs et diamètres des trois séries de lyü. Ce faisant, le mathématicien chinois insère dans le raisonnement des intermédiaires superflus à nos yeux, celui de la circonférence externe, de son diamètre, de sa surface circulaire, calcul du volume. Dans ce problème comme dans tous les autres, il semble même raisonner directement sur les données que ramener la question à une autre analogue déjà résolue par les anciens, afin d'appliquer les procédés consacrés : ainsi l'étude de la section des lyü est envisagée comme un cas du problème classique des champs circulaires concentriques, *tsien tsyên*. Il n'est donc pas surprenant que certaines parties de la solution n'aient pas de raison d'être dans le cas présent. Le raisonnement n'est d'ailleurs pas toujours aussi serré qu'on le souhaiterait, et la trace en est interrompue de place en place par de nouvelles données d'expérience ou de conventions : par exemple, l'identification de la circonférence externe d'un lyü, *ainsi hsiang-tchong*, avec la circonférence interne du tuyau donnant l'octave inférieure, *ainsi hsiang-tchong*. — Tel est en gros le procédé du prince héritier de Tchong pour établir ses tableaux. L'examen détaillé de ce travail, vieux de plus de trois cents ans, ne manquerait peut-être pas d'intérêt pour un philologue.

1. № 85 (Y. 1. t., liv. 62). — № 78. — № 75.

avoir jusqu'en 1712 suivi les précédents des Ming, a alors fixé les mesures des lyü, et par suite des flûtes, sans tenir compte des travaux qui viennent d'être rappelés¹.

Lyü des Tch'ing.

Diamètre pour tous les lyü : 2 lignes 74.

Longueurs.		Longueurs.
7. <i>juéi-p'ia</i> — 1.	102,40	7. <i>juéi-p'ia</i> 51,20
8. <i>lin-tch'ing</i> 97,30		8. <i>lin-tch'ing</i> 48,60
9. <i>yi-t'ché</i> 91,02		9. <i>yi-t'ché</i> 45,51
10. <i>nán-lyü</i> 86,40		10. <i>nán-lyü</i> 43,20
11. <i>wou-yü</i> 80,90		11. <i>wou-yü</i> 40,45
12. <i>ying-tch'ong</i> 76,80		12. <i>ying-tch'ong</i> 38,40
1. <i>hwang-tch'ong</i> 1.	72,00	13. <i>hwang-tch'ong</i> 2. 36,45
2. <i>té-lyü</i> 68,26		14. <i>to-lyü</i> 34,13
3. <i>thai-tch'ong</i> 64,80		15. <i>thai-tch'ong</i> 32,40
4. <i>kyé-tch'ong</i> 60,68		16. <i>kyé-tch'ong</i> 30,34
5. <i>kon-syén</i> 57,00		17. <i>kon-syén</i> 28,80
6. <i>tch'ong-lyü</i> 53,98		18. <i>tch'ong-lyü</i> 26,96

Les lyü moyens, calculés par l'ancien procédé, résultent d'une série de quintes justes ; les lyü inférieurs et supérieurs sont en longueur respectivement la moitié ou le double des moyens ; ils sont donc avec ces derniers approximativement dans le rapport d'octave. Le *hwang-tch'ong*₂ calculé comme quinte du *tch'ong-lyü* aurait 35,9 et serait compris entre *hwang-tch'ong*₁ et *té-lyü*₂ de l'échelle officielle. Si donc on se rapporte uniquement au principe des quintes justes, le *hwang-tch'ong*₂ du tableau officiel est trop bas parce qu'il est trop long ; il est encore trop bas parce que son diamètre est trop grand, étant celui du *hwang-tch'ong*₁. Si l'on considère la gamme tempérée, il est de longueur correcte, mais de diamètre trop grand : il est donc trop bas, d'un intervalle moins considérable. L'échelle officielle marque un recul sur l'échelle si exacte du prince héritier de Tch'eng. On verra à la p. 112 quelles étranges conséquences les théoriciens récents ont tirées de ce désaccord. On doit remarquer aussi la limitation de l'échelle officielle, les sons inférieurs à *juéi-p'ia*₁ étant trouvés rauques et ceux supérieurs à *tch'ong-lyü*₂ trop faibles et criards.

CHAPITRE III

Les degrés et la transposition.

Les notes prennent une valeur musicale lorsqu'un certain nombre d'entre elles, choisies pour raison d'affinités perçues, forment une gamme ou échelle mélodique. La série chromatique considérée jusqu'ici n'est donc pas proprement musicale, chaque son étant posé dans un état neutre, dans un équilibre indifférent à l'égard des autres ; aucune interprétation psychologique ne s'ajoute encore au simple fait acoustique. Les lyü, matière de la musique, acquièrent un

sens quand quelques-uns sont choisis comme degrés d'une gamme. Depuis les plus anciennes origines, les cinq degrés, *wou yin*, *wou ch'eng*, de la gamme chinoise sont les suivants ; je les cite d'après Seu-mâ Tshyen, qui le premier en donne une définition précise². « Dimension des lyü. $9 \times 9 = 81$, c'est la note *k'ong* ; les $2/3 = 54$, c'est la note *tchi* ; les $4/3 = 72$, c'est la note *ch'ing* ; les $2/3 = 48$, c'est la note *yü* ; les $4/3 = 64$, c'est la note *kyô*. » Ces cinq noms ne sont pas expliqués par les commentateurs³. Les cinq notes correspondent, d'après Seu-mâ Tshyen, aux cinq lyü *hwang-tch'ong*, *thai-tch'ong*, *kon-syén*, *lin-tch'ong*, *nán-lyü*, les seuls dont la mesure s'exprime en nombres entiers si l'on part de la base 81. Bien que le *Chou king*⁴ connaisse les cinq degrés et que le *Tcheou li*⁵ en donne les noms, ces anciens textes non plus que les *Mémoires historiques* n'en révèlent nettement ni l'origine ni l'emploi concurrentement avec les lyü ; une tradition en fait les notes de la période des Yin, et il n'y a rien à objecter à cette opinion, pourvu qu'on prenne le mot « note » au sens restreint de « degré ». On trouve ainsi au début une gamme pentaphone qui est demeurée la principale pour les théoriciens, mais qui s'est de très bonne heure développée en une gamme heptaphone. C'est en effet à la dynastie des Tcheou arrivant à l'Empire au XI^e ou au XII^e siècle avant l'ère chrétienne, que T'ou Yeou et d'autres auteurs⁶ attribuent l'adjonction de deux degrés répondant aux lyü VI et VII dont les mesures sont encore simples. Ces deux degrés sont mentionnés à la date de 522 où le *Tso tchwan*⁷ rapporte une conversation entre le prince de Tshé et Yén tseu⁸ ; celui-ci énumère les cinq degrés, les six lyü, « les sept sons », et les commentateurs voient dans les sept sons les cinq degrés principaux et les deux supplémentaires. Les *Kuü yü*⁹, citant le musicien Tcheou Kyeou¹⁰, expliquent par les sept degrés qu'ils appellent les sept lyü la date de la bataille où le roi Wou triompha des Yin ; quelle que soit la valeur de ces considérations astrologiques, elles indiquent que, quatre ou cinq siècles avant l'ère chrétienne, on faisait remonter au début des Tcheou l'existence de la gamme heptaphone. Le prince héritier de Tch'eng¹¹ la croit encore plus ancienne ; il déclare qu'elle était connue dès l'empereur Ch'wen (XIII^e ou XII^e siècle A. C.) ; les sept notes étaient alors appelées les sept débuts, *tsh'ü chi*. On trouve cette expression dans un passage du *Chou king* cité par le *Hán chou*¹² : « Le *Chou king* dit : « Je désire entendre l'harmonie des six lyü, « des cinq degrés, des huit sortes d'instruments, des « sept débuts. » Le texte admis sous les Hân diffère du texte reçu aujourd'hui dans le *Chou king*¹³, ce qui n'est pas un motif pour l'écarter. Après cette citation Pán Kou explique les mots *tsh'ü chi* : ce sont le ciel, la terre, les quatre saisons et l'homme. Les sept notes de la gamme sembleraient mieux à leur place dans une énumération dont tous les autres éléments sont musicaux ; mais le *Sweï chou*¹⁴ explique que les sept débuts répondent aux trois pouvoirs et aux quatre saisons, et réconcilie Pán Kou avec les lettrés de l'époque

1. N° 65, liv. 33, f. 1, etc. — N° 66, liv. 410, ff. 12, 13.

2. N° 84, liv. 26, f. 8^{re}. — N° 85, tome III, p. 313.

3. Le *Sut yü* (N° 8, section 7, musique, f. 26^{ve}). — N° 42, liv. 57, f. 52^{ve} indique cinq synonymes inutiles et inexpliqués : *tch'ong pour k'ong*, *min pour ch'eng*, *king pour kyô*, *th'ou pour tchi*, *lyéou pour yü*.

4. N° 1, Yi tai, 4. — N° 14, pp. 52, 53.

5. N° 6, liv. 22, té sen g'is, liv. 52, té ch'z. — N° 9, tome II, pp. 29, 32, 49.

6. N° 54 (Y. I. 1, liv. 61, f. 8).

7. N° 70 (Y. I. 1, liv. 54, f. 1^{re}).

8. Yén Yung, ministre de Tshé, mort en 403 (N° 34, liv. 62, ff. 3, 4).

9. Voir n° 42, liv. 10, f. 9^{re} ; plus bas, p. 108, note 7.

10. Contemporain du roi King (544-520).

11. N° 74, ff. 73, 74.

12. N° 36, liv. 31 a), f. 10^{re} : 書曰。予欲聞六律五聲八音七始詠。

13. N° 1, Yi tai : « Je désire entendre les six lyü, les cinq degrés, les huit sortes d'instruments. » La mention des sept débuts et de l'harmonie manque également ; la suite du texte présente encore d'autres divergences. Voir dans n° 10, tome III, partie 1, p. 81, le texte, la traduction et la note. — N° 14, pp. 52, 53.

14. N° 42, liv. 14, f. 20^{ve}.

des Ming¹. La gamme heptaphone, pour ancienne qu'elle soit, n'est pas primitive; une preuve, s'il en est besoin, peut être cherchée dans le fait que seuls les cinq degrés ou degrés principaux, *tchéng*, ont des noms consacrés par un usage antique, les deux notes complémentaires ou auxiliaires, *kwô*, étant d'habitude désignées par rapport aux notes immédiatement supérieures. C'est seulement dans Hwâi-nân tséu, continue le prince de Tchéng, qu'on trouve des mots spéciaux, *kwô*, auxiliaire, pour le degré répondant au *lyü* VI, et *myéou*, différent, pour le degré du *lyü* VII. Dans le *Syü hân ch'ou p'ü tchi*² ces deux mots sont remplacés respectivement par les termes *pyén k'ong*, *k'ong* modifié, *pyén tchi*, *tchi* modifié³, qui ont persisté, bien que le prince de Tchéng ait voulu substituer les mots *kwô*, consonnant, et *tchéng*, médian.

Ainsi la gamme telle qu'elle existait au moins une dizaine de siècles avant l'ère chrétienne, est la suivante : *k'ong mi*, *ch'ang fa*, *kyô sol*, *pyén tchi la*, *tchi si*, *yü ut*, *pyén k'ong ré*. Les demi-tons sont placés avant la quinte et avant l'octave et combient le double intervalle de trois *lyü* (*kyô-tchi*, *yü-k'ong*) qui existe dans la gamme pentaphone; la quarte n'est pas représentée. Telle est pendant toute la période historique la gamme principale; telle elle est encore donnée pour les instruments à cordes par le *Tá ts'ing hwéi tyén*⁴, qui insère seulement aux places voulues les notes aiguës, *ts'ing*, c'est-à-dire élevées d'un demi-*ton*, afin de marquer la valeur harmonique de chaque *lyü*.

1. <i>k'ong</i>	<i>hwang-tchéng</i> ₁	<i>mi</i> ₂
2. <i>k'ong aïgu</i>	<i>la-lü</i>	<i>fa</i>
3. <i>ch'ang</i>	<i>thai-tchéou</i>	<i>sol</i> ₂
4. <i>ch'ang aïgu</i>	<i>kyô-tchéng</i>	<i>ut</i>
5. <i>kyô</i>	<i>kwô-syén</i>	<i>sol</i> ₂
6. <i>kyô aïgu</i>	<i>tchéng-lyü</i>	<i>la</i>
7. <i>pyén tchi</i>	<i>jué-pin</i>	<i>la</i> ₂
8. <i>tchi</i>	<i>lin-tchéng</i>	<i>si</i>
9. <i>tchi aïgu</i>	<i>yi-tsé</i>	<i>ut</i> ₂
10. <i>yü</i>	<i>nân-lyü</i>	<i>ut</i> ₂
11. <i>yü aïgu</i>	<i>woé-yi</i>	<i>ré</i>
12. <i>pyén k'ong</i>	<i>ying-tchéng</i>	<i>ré</i> ₂
13. <i>k'ong</i>	<i>hwang-tchéng</i> ₂	<i>mi</i>

Comme les *lyü* sont appelés doubles, corrects ou vrais, demis ou fils⁵, de même les notes portent les noms de *tchéng* ou correctes pour les degrés normaux de *k'ong* à *pyén k'ong* (1^{re} à 8^{ve} diminuée); *kyô* ou inférieures pour l'octave basse; *ch'ao* ou petites, *ts'ing* ou aiguës, *k'ao* ou supérieures pour l'octave haute; ou dit ainsi *tchéng k'ong* = 1^{re}; *kyô tchi*, octave basse de la 5^{ve} = 4^{ve} inférieure; *ch'ao ch'ang*, octave de la 2^{de} = 9^{ve}, etc.

Dans les traductions qui précèdent, on a admis l'identité du *k'ong* avec le *hwang-tchéng*. Cette identité n'est pas essentielle : le *k'ong* peut répondre à l'un quelconque des *lyü*, il sera toujours *k'ong* pourvu que les autres *yin*, savoir *ch'ang*, *kyô*, etc., conservent avec lui les mêmes rapports; la base de l'échelle en question est variable, seul le rapport des sons est fixe : les sons *k'ong*, *ch'ang*, *kyô*, etc., ne sont donc pas des notes si ce mot implique pour nous une hauteur fixe, mais des degrés conçus en relation avec une fondamentale.

Il faut donc traduire les noms des degrés de la façon suivante pour exprimer en français les rapports indiqués par le chinois : *k'ong* = note fondamentale ou prime; *ch'ang* = seconde majeure; *kyô* = tierce majeure; *pyén tchi* = quinte diminuée; *tchi* = quinte; *yü* = sixte majeure; *pyén k'ong* = octave diminuée.

La transposition de la fondamentale accompagnée des autres degrés, pour répondre successivement à différents *lyü*⁶, est indiquée par les expressions *syüén syüng wéi k'ong*, *k'ong syüng wéi k'ong*, *syüén ts'ing wéi k'ong*, *syüén ts'ing wéi yün*, « à tour de rôle devenir fondamentale », dont la première se rencontre déjà⁷, mais sans explication, dans le *Li yün*⁸. Les *Yüé ling*⁹ mettent en rapport avec les mois et les éléments d'une part les *lyü*, d'autre part les cinq degrés, enfin les nombres de 5 à 9; l'élément terre, qui n'a pas de saison correspondante, est cependant relié à un degré, à un *lyü*, à un nombre. Ce système musico-philosophique se résume dans le tableau suivant :

Degrés	Points cardinaux	Éléments	Saisons	Mois	Lyü	Sept notes (sept débuts)
<i>kyô</i>	—	—	—	1 ^{re}	<i>thai-tchéou</i>	l'homme
<i>id.</i>	est	bois	printemps	2 ^o	<i>kyô-tchéng</i>	le printemps
<i>id.</i>	—	—	—	3 ^o	<i>kwô-syén</i>	—
<i>tchi</i>	—	—	—	4 ^o	<i>tchéng-lyü</i>	—
<i>id.</i>	sud	feu	été	5 ^o	<i>pyéi-pin</i>	l'été
<i>id.</i>	—	—	—	6 ^o	<i>lin-tchéng</i>	la terre
<i>k'ong</i>	centre	terre	—	7 ^o	<i>hwang-tchéng</i>	—
<i>ch'ang</i>	ouest	métal	automne	8 ^o	<i>yi-tsé</i>	l'automne
<i>id.</i>	—	—	—	9 ^o	<i>nân-lyü</i>	—
<i>id.</i>	—	—	—	10 ^o	<i>woé-yi</i>	—
<i>yü</i>	—	—	—	11 ^o	<i>ying-tchéng</i>	l'hiver
<i>id.</i>	nord	eau	hiver	12 ^o	<i>hwang-tchéng</i>	le ciel
<i>id.</i>	—	—	—	—	<i>tsü-lyü</i>	—

Il ressort de là une relation entre les degrés, les mois, les *lyü*, mais rien dans le texte ni n'exige ni n'exclut la transposition de la fondamentale d'un *lyü* à l'autre. La transposition est, au contraire, impliquée dans une phrase de Hwâi-nân tséu : « un *lyü* [correspond à] cinq degrés, les douze *lyü* [répondent à] soixante degrés¹⁰. » Sên-mà Ts'yên¹¹, sans en parler en termes propres, semble y faire allusion dans le tableau où il énumère les *lyü* avec leur longueur; à la suite de plusieurs *lyü*, il ajoute le nom d'un degré : « *Hwang-tchéng*... prime, — *Thai-tchéou*... tierce majeure (alias seconde majeure), — *Kou-syén*... sixte majeure, — *Tchéng-lyü*... quinte, — *Lin-tchéng*... tierce majeure, — *Yi-tsé*... seconde majeure, — *Nân-lyü*... quinte, — *Ying-tchéng*... sixte majeure. » Ou ces identités sont presque toutes absurdes et le texte est totalement corrompu, ou elles doivent être interprétées comme des exemples de transposition. L'expression en serait convenue jusqu'à l'insuffisance; mais un passage numérique placé un peu plus bas et dont une explication plausible a été proposée, est non moins clair et obscur en lui-même; on y reviendra plus loin¹². Je proposerais donc pour les présentes identités le sens suivant : « *Hwang-tchéng* sert de fondamentale. — *Thai-tchéou*

5. Voir pp. 89, 91.

6. King Fäng [N° 88, liv. 1, f. 2^{re}] voit la transposition dans la phrase 律和聲 ○ : « les *lyü* régissent les sons » du *Ch'ou tyén*, 24 (N° 14, p. 29). Il serait plus exact de traduire : « les *lyü* régissent les degrés musicaux » ; même ainsi, l'expression de la transposition serait bien peu explicite.

7. N° 8 (section III, 4).

8. N° 8.

9. N° 82, liv. 54, f. 7^{re}.

10. N° 34, liv. 23, ff. 8, 9.

11. Voir p. 108.

1. Les sept des dix-sept hymnes de la danse *Nyân chi* (chap. XIII, p. 187) débute ainsi : 七始華始 ○ 蕭倡和聲 ○.

On peut traduire : « Les sept notes, début fleur : les chanteurs attentifs accordent leurs voix. » Ici comme plus haut les sept notes conviennent mieux que les sept débuts (N° 36, liv. 22, f. 10^{re}. — N° 25, tome III, p. 600).

2. N° 38, liv. 1, f. 1^{re}.

3. Ces termes sont employés dans le passage relatif aux théories du King Fäng; peut-être ont-ils été introduits par son école.

4. N° 63, liv. 33, f. 7^{re}.

étant seconde majeure, [alors *hwang-tchong* est prime] (ou si on lit : *thai-tsheou* est tierce majeure, (on conclut) : [*woü-yi* est prime]. — *Kou-syen* étant sixte majeure, [alors *lin-tchong* est prime]. — *Tchong-lyu* étant quinte, [alors *woü-yi* est prime]. — *Lin-tchong* étant tierce majeure, [alors *kyä-tchong* est prime]. — *Yi-tse* étant seconde majeure, [alors *jwei-pin* est prime]. — *Nän-lyu* étant quinte, [alors *thai-tsheou* est prime]. — *Ying-tchong* étant sixte majeure, [alors *thai-tsheou* est prime]. » On connaîtrait de la sorte six des *lyü* employés comme primes; ces *lyü* peuvent se répartir en deux séries, une série de quintes, *hwang-tchong*, *lin-tchong*, *thai-tsheou*; une autre série indépendante, où la dernière quinte est remplacée par une quinte augmentée, *kyä-tchong*, *woü-yi*, *jwei-pin* (pour une quinte juste il faudrait *tchong-lyü*). On observera aussi que l'emploi comme fondamentales de *kyä-tchong*, *lin-tchong* et *hwang-tchong* est mentionné spécialement par le *Tsheou li* dans un passage qui sera étudié plus loin¹. D'autre part, les identités *hwang-tchong*, prime; *thai-tsheou*, tierce majeure; *tchong-lyü*, quinte; *yi-tse*, seconde; *ying-tchong*, sixte majeure, sont déjà dans les *Yüé ling*, où elles n'ont peut-être qu'une valeur cosmologique, ainsi qu'il a été dit.

King Fäng, au contraire, a donné de la transposition une définition précise reproduite par les *Syü hün choü pü tchi*² : il apparaît encore ici comme l'inventeur ou le restaurateur de la théorie musicale. « Pour les degrés musicaux, au solstice d'hiver on prend le *hwang-tchong* comme prime, le *thai-tsheou* comme seconde majeure, le *kou-syen* comme tierce majeure, le *lin-tchong* comme quinte, le *nän-lyü* comme sixte majeure, le *ying-tchong* comme octave diminuée, le *jwei-pin* comme quinte diminuée. Tel est l'état primitif des sons et des influx terrestres, la position principale des cinq degrés musicaux. Ainsi chaque *lyü* séparément étant la perfection d'un jour, les autres se transposent en ordre; puisque les *lyü* correspondant au jour sont tour à tour la note fondamentale, la seconde et la quinte la suivent en conformité de leur nature. » Tchénng Hyuén, deux cents ans plus tard, dit avec autant de précision, mais en d'autres termes³ : « le nombre de la fondamentale est 81 : le *hwang-tchong* étant long de 9 pouces, $9 \times 9 = 81$. Si de la fondamentale on retranche le tiers de ladite fondamentale, on obtient la quinte; le nombre de la quinte est 54 : le *lin-tchong* étant long de 6 pouces, $6 \times 9 = 54$. Si de la tierce majeure on retire le tiers de ladite tierce, on obtient l'octave diminuée; si à l'octave diminuée on ajoute le tiers de ladite octave, on obtient la quinte diminuée. En partant de là, on change suivant les mois : c'est ce qu'on appelle transposer en rôle de fondamentale. » La théorie ainsi attestée sous les Hân; quelle était la pratique ? En 77 P. C., Pao Yé⁴ note dans un rapport que « pour la musique des rites moyens et pour la musique des banquets il y a seulement le *thai-tsheou*; dans les deux cas on ne s'accorde

pas avec le *lyü* du mois : il est à craindre qu'on ne blesse les influx terrestres. Il conviendrait d'établir les gammes des douze mois pour répondre respectivement à l'influx du mois. S'il est donné aux dues et aux ministres d'entendre le *lyü* de chaque mois dans les assemblées de la Cour, ils seront capables d'émouvoir le Ciel et de s'accorder aux influx terrestres⁵. » Mais le conseil de Pao Yé ne fut pas agréé d'abord, et c'est seulement quelques années plus tard, dans la période Yuén-hwô (84-86), que Ma Fäng⁶ fit admettre cette réforme. La transposition d'après le *lyü* de chaque mois était encore dans l'usage officiel en 133, et probablement en 203, malgré l'assertion contraire du *Swei choü*⁷. En effet, c'est à cette dernière date que le *Syü hün choü pü tchi*⁸ donne en note les indications suivantes : « Quarante-six jours après le solstice d'hiver, le Fils du Ciel va au-devant du printemps dans la salle orientale, à 8 li de la Capitale; la salle a 8 pieds de haut, le perron a 3 degrés, ... on chante en *kyô*, on danse avec des plumes de faisan dans les mains. » Aux cérémonies analogues qui sont célébrées pour l'été, l'automne et l'hiver, les salles sont situées respectivement au sud à 7 li de la Capitale, à l'ouest à 9 li, au nord à 6 li; elles ont pour hauteur 7 pieds, 9 pieds, 6 pieds, avec des perrons de 2 degrés, 9 degrés, 6 degrés; la musique est en *tchi*, *chang*, *yü*; les danseurs tiennent des tambours à manche, des bouchiers et des haches, des boucliers et des lances; ils ont comme couleur dominante dans leurs vêtements le rouge, le blanc, le noir (au printemps le bleu). On observera que les éléments de ces cérémonies sont conformes au tableau de la page 93. Le *Wéi choü*⁹ cite un rapport de 533 qui rappelle que sous les Hân la musique religieuse était, suivant les cérémonies, en *hwang-tchong*, *thai-tsheou*, *kou-syen* ou *jwei-pin*.

La transposition à titre d'expression rituelle fut donc usitée à la fin du I^{er} siècle et pendant au moins une partie du II^e. En 274, Lyé Hwô en connaît encore la théorie et sait que la note fondamentale peut être *hwang-tchong*, *lin-tchong*, *kou-syen*; mais à la même date Syän Hyü doit, dans son rapport, expliquer cette combinaison des *lyü* et des degrés comme si elle était peu connue¹⁰, et dès lors il faut attendre plus de deux cents ans pour trouver, en 502, une nouvelle mention de la transposition d'après les lunaisons, à propos des quatre *tchong* 206, instruments de démonstration rappelant le *tchwen* 204 et inventés par Wou ti des Lyang¹¹. A peu près à la même époque¹², les études musicales reprennent dans l'empire du nord avec Lyeou Fang et Kong-swen Tchhông : le lettré Tchhên Tchong-joü leur explique (518) la théorie du *tchwen* qu'il connaît d'après la notice de Seü-mä Pyeou, et leur démontre l'impossibilité de transposer si l'on se contente des douze *lyü* primitifs; il s'appuie aussi sur l'accord du *khin*, qui admet cinq *tyéou* ou systèmes différents, chacun ayant pour quinte l'un des degrés de l'échelle primitive¹³. C'est sans doute à la suite de

1. Voir p. 102, etc.

2. N° 39, liv. 1, f. 1 v°.

3. N° 38, liv. 1, f. 1 r° cite en note ce texte.

4. Je n'ai pas d'autre indication sur ce personnage.

5. N° 43, liv. 15, f. 3 r°. Un texte analogue, un peu plus développé, se trouve, d'après Syü Yöng, fonctionnaire lettré + 259 (N° 37, *Wou choü*, liv. 8, f. 14, etc.), on note au f. 13, liv. 1 du N° 38.

6. Fils du célèbre général Ma Yuén et lui-même général distingué (N° 38, liv. 24, f. 14, etc.).

7. N° 42, liv. 15, f. 3 v°.

8. N° 38, liv. 8, f. 3 r°.

9. N° 40, liv. 109, f. 11 v°.

10. N° 39, liv. 11, f. 8, 0. — N° 41, liv. 16, ff. 12 v°, 13 v°.

11. N° 42, liv. 13, f. 2, 4.

12. A partir de la période Tchénng-chi (504-507), Lyeou Fang et Kong-swen Tchhông sont officiellement chargés d'étudier les réformes et consultent le lettré Tchhên Tchong-joü (N° 40, liv. 109, ff. 4 v°, 7 v°, 8 r°).

13. N° 40, liv. 109, f. 9 r° : « de plus, il s'appuie sur le procédé d'accord du *khin* selon les cinq systèmes pour régler les instruments de musique. Le système du *si* prend le *koung* pour tonique; le système *siu* (du *khin*) prend le *chang* pour tonique; le système *tsai* (du *khin*) prend le *koung* pour tonique. Chacun des cinq systèmes a pour tonique un des cinq degrés. » Pour le *khin* et le *si*, voir chap. V, 112 et 116; on remarquera ici et ailleurs que le *khin*, instrument délicat et aristocratique, maintient les traditions, qu'il a plus d'une fois fourni des exemples de musique antique à l'interprétation des théoriciens ultérieurs.

ces travaux que Lyeou Fāng fixa six règles, *kō*, peut-être six modes d'accord, pour diverses sections de la musique impériale; d'après le chef de la musique Tchāng Khyen-kwei répondant à une enquête en 531, l'une des règles, celle du hwāng-tchōng, n'était autre qu'une gamme ayant hwāng-tchōng pour tonique et débutant par yī-tse; les deux règles du kōu-syèn et du thāi-tsheou débutaient aussi par yī-tse¹; le sens de la transposition est-il alors réellement compris? est-on déjà arrivé à la délicatesse des 84 systèmes? La pratique écarte ce procédé presque totalement, puisque les carillons n'ont alors que 14 pierres sonores ou 14 cloches; tandis que ceux des âges antérieurs, des Hān et des Tcheou, retrouvés de temps en temps, en avaient 16². D'ailleurs les historiens disent³: « sous les Tcheou et auparavant, on se conforma au principe de transposition; à partir des Tchin, la transposition fut supprimée; sous les Hān orientaux elle fut pratiquée, mais sans continuité; des Hān aux Swéi, pendant dix générations, c'est-à-dire en tout plusieurs siècles, on ne garda que le système du hwāng-tchōng; des douze lyū sept seulement étaient usités; les cinq autres étaient appelés cloches muettes parce que l'on ne s'en servait pas. » Il y a unanimité pour constater que la transposition était en désuétude et avant et après les Hān.

Le Swéi *chou* montre toutefois que des systèmes différents continuaient d'être en usage pour des airs différents: si donc chaque air était joué sous une forme fixe, sans transposition, du moins les diverses échelles ou systèmes subsistaient implicitement. C'est ce qu'on doit conclure des passages suivants⁴: « sous la dynastie des Swéi la musique classique des rites moyens était exécutée seulement avec la fondamentale hwāng-tchōng; pour les sacrifices aux esprits de la nature et aux Ancêtres, ainsi que dans les banquets, on employait un seul système; pour aller recevoir les influx terrestres, on se servait de cinq systèmes. Les anciens musiciens ayant été remplacés et ayant disparu, on ne comprenait plus les autres degrés et les autres lyū; quelques-uns avaient joué en jwei-pin fondamentale; on les rangeait à leur place lors des sacrifices, en fin de compte il n'y avait personne qui s'en aperçût⁵... Autefois il y avait cinq mélodies, *yin*, en kōng, chāng, kyō, tchi, yū; les Lyāng les faisaient exécuter à l'assemblée plénière du 1^{er} de la 1^{re} lune. A présent on les appelle les cinq mélodies *yin*; ces airs s'appuient en totalité sur kōng et chāng, sans qu'on les laisse sortir de cet ordre. On

les exécute seulement pour faire descendre les esprits quand on va dans la campagne recevoir les influx terrestres. C'est ce que les *Yü ling* expriment en disant: à la 1^{re} lune du printemps le son est kyō... Pour la musique orchestrée, *mim*, on emploie sept systèmes, on les met en usage pour les sacrifices; tous ces systèmes sont ordonnés d'après la noblesse des degrés et des lyū. » Le *Kyēou thāng choi*⁶ indique ces faits sous une autre forme. « Sous les Swéi... le principe de la transposition... en fin de compte ne fut pas appliqué... dans la musique des rites moyens, il y avait les quatorze systèmes de l'orchestre aigu, et rien de plus. » Aussi, en travaillant sur ces bases, les commissions officielles n'eurent pas de peine à comprendre la transposition classique et en exposèrent la théorie à l'Empereur; c'est ainsi qu'on lit le passage suivant dans une délibération prise en 589 ou 590⁷ par Nyeou Hōng, Yāo Tchhā, Hyū Chéan-sin, Lyeou Tchén, Yü Chi-ki⁸ et autres: « à la 1^{re} lune le hwāng-tchōng est fondamentale, à la 1^{re} lune le thāi-tsheou est fondamentale, à la 1^{re} lune le thāi-tsheou est fondamentale, et ainsi de suite pour les autres lunes. En tout il y a 12 tuyaux, chacun fournissant 5 degrés, cela fait 60 degrés. Cinq degrés formant un système, par suite il y a 12 systèmes. Cela explique, il me semble, que dans le texte très clair de Tchēng Hyuén ne soit pas mentionné l'emploi de chāng, kyō, tchi, yū pour des systèmes séparés⁹. » Un peu plus tard, vers 605¹⁰, la connaissance des systèmes était assez répandue pour que la cour des Rites pût faire recopier, corriger et orchestrer pour cordes, chant et carillons 104 mélodies anciennes, savoir: « 8 dans le système de hwāng-tchōng fondamentale, 1 en thāi-tsheou, 25 en thāi-tsheou (seconde), 14 en kōu-syèn (tierce), 13 en jwei-pin (quinte diminuée), 8 en lin-tchōng (quinte), 25 en nān-lyū (sixte), 13 en ying-tchōng (octave diminuée) ». On tentera tout à l'heure de déterminer de façon plus précise le sens des mots *tyāo*, système, et *yin*¹¹, gamme, qui paraissent maintenant dans l'exposé.

Dans les délibérations qui eurent alors (vers 587) la musique pour objet¹², un rôle important échoit à Tchēng Yi, duc de Phéi¹³; son mémoire porte non seulement sur l'ancienne musique, mais sur des faits récents. « Tchēng Yi disait: Si l'on examine les cloches, les lithophones et les lyū du magasin de la musique, partout on trouve les désignations fondamentales, seconde majeure, tierce majeure, quinte, sixte majeure, octave diminuée, quinte diminuée; parmi ces sept degrés il y en a trois qui sont dissonants¹⁴.

1. N° 40, liv. 109, f. 10 v^o; le Swéi *chou*, n° 42, liv. 18, f. 6 r^o, mentionne de même à la date du 487 les règles du hwāng-tchōng, du kōu-syèn, du jwei-pin et du thāi-tsheou.

2. Voir pp. 98 et 117.

3. N° 40, liv. 109, f. 11 r^o.

4. N° 47, liv. 148, f. 2 v^o.

5. N° 48, liv. 15, f. 4 v^o.

6. N° 48, liv. 15, f. 7 r^o.

7. N° 48, liv. 16, f. 8 v^o.

8. N° 48, liv. 26, f. 2 r^o.

9. N° 42, liv. 18, f. 2, 4.

10. Yāo Tchhā, +606 à 74 ans; lettré renommé, historien des Lyāng, rassembla les documents pour l'histoire des Tchéou qui fut rédigée par son fils et par Wai Tchōng (Tchéng *chou*, 887-889, par Yāo Sou-lyén, +644, Catalogue 37, édition de Nanking, 1872, grand in-8^o; voir liv. 37, f. 4, etc. — N° 48, liv. 66, f. 2, etc.). — Hyū Chéan-sin, fonctionnaire lettré sous les Tchéou et les Swéi, massacré à 61 ans dans les troubles de la fin des Swéi (n° 42, liv. 56, f. 7, etc. — N° 44, liv. 83, f. 12, etc.). — Lyeou Tchén, mandarin sous les Lyāng et sous les Tcheou, haut dignitaire des Swéi, +898 à 73 ans (N° 43, liv. 76, f. 2, etc. — N° 44, liv. 83, f. 23, 24). — Yü Chi-ki, lettré et calligraphe, haut dignitaire sous Yang li, 604-616, péri dans les troubles de 618 (N° 43, liv. 67, f. 1, etc. — N° 44, liv. 83, f. 15, etc.).

11. Les auteurs du rapport citent ici Hwāng Khān, lettré, ritualiste,

fonctionnaire sous les Lyāng, +845 à 56 ans; voir *Yāo Tchhā*, 595-597, par Yāo Tchhā et Yāo Sou-lyén, Catalogue 58-57, édition de Nanking, 1874, grand in-8^o (Lyāng *chou*, liv. 48, f. 14. — N° 43, liv. 71, f. 11).

12. N° 43, liv. 19, f. 1 r^o.

13. 均 doit être ici le *yū*, et non pas *kyū*; il est pris comme synonyme de 韻, assour (N° 74, f. 71 r^o).

14. N° 43, liv. 14, f. 26, etc.

15. Avant et versé dans la musique; d'une famille mandarine, fils adoptif d'une princesse de la famille des Tchéou, marié par Wou ti (560-578) à une princesse impériale; officier distingué, comblé d'honneurs sous les Swéi; +591 à 53 ans (Tchéng *chou*, liv. 38, f. 2, etc. — N° 43, liv. 38, f. 4, etc. — N° 44, liv. 36, f. 13, etc.).

16. 乖 越 *kuai ying*, violer l'accord, expression rare; un peu plus loin, f. 36 r^o, Tchēng Yi dit encore 乖 越 *kuai ying* dans le sens de violer les principes musicaux; *kuai ying* se trouve aussi n° 85, liv. 35, f. 9 r^o. Je pense que Tchēng Yi veut parler des trois derniers degrés, 3^{re} majeure, 8^{ve} diminuée, 5^{ve} diminuée; ces intervalles sont en effet plutôt rares dans la musique chinoise. On remarquera que la 3^{re} majeure issue d'une série de quintes justes est également dissonante

Toujours on recherchait et on étudiait, sans que personne en fin de compte pût comprendre. Au temps de Wou ti (560-578), il y eut un homme de Koutcha nommé Sou-tchi-phô, qui vint en Chine à la suite de l'impératrice turke¹; il savait jouer de la guitare phiphâ des barbares. En écoutant ce qu'il exécutait, [on reconnaissait que] dans l'espace d'une gamme, *yün*, il y avait sept degrés, *ching*. Ayant donc été interrogé, il répondit [ce qui suit] : son père, renommé en Occident comme musicien, avait appris par une tradition transmise de génération en génération qu'il y a sept sortes de systèmes, *tyao*²; dans ces sept systèmes, si l'on compare les sept degrés, on trouve que mystérieusement ils concordent³. Le premier degré s'appelle *sô-thô-li*⁴, en langue chinoise « son égal », c'est le degré *kông*; le second degré s'appelle *ki-tchi*, en chinois « son long », c'est le degré *chang*; le troisième degré s'appelle *cha-tchi*, en chinois « son simple et droit », c'est le degré *kyô*; le quatrième degré s'appelle *chü-heou-kyü-lân*, en chinois « son consonnant », c'est le degré *pyên tchi*; le cinquième degré s'appelle *chü-lü*, en chinois « son consonnant harmonieux », c'est le degré *tohi*; le sixième degré s'appelle *pân-chuan*, en chinois « cinquième son », c'est le degré *yü*; le septième degré s'appelle *seü-ti-chü*, en chinois « son du bœuf *hoü* », c'est le degré *pyên kông*. Yü ayant joué ces sons ainsi qu'il savait, on obtint pour la première fois l'exactitude des sept degrés. Si l'on passe aux sept systèmes dont on a parlé, il y a encore l'expression « les cinq *tân* »; les *tân* font les

pour nous; la 5^{me} diminuée et la 7^{me} majeure (6^{me} diminuée) sont toujours dissonantes; au contraire, l'intervalle de 2^{de} n'est pas rare, du moins sur le *klin* 112.

1. L'impératrice Ngo-chi-nâ était fille du khân des Turks, Moü-hân kalen Sé-kün; elle épousa l'Empereur en 568 et mourut en 582 à 32 ans (T'cheou cheü, liv. 9, ff. 2, 3).

2. Le *tyao* chinois, ou système, paraît répondre en partie à la *mirchânâ* sassanide; cf. n° 100, p. 50.

3. On verra plus loin (chap. IV) que le *yün*, gamme, est l'échelle des sept degrés qui sont dans les rapports définis p. 93; le *tyao*, système, est une échelle partant d'une note donnée, mais dont les degrés peuvent ne pas être conformes aux intervalles du *yün*. A proprement parler, les degrés, *ching* ou *yün*, de l'énumération chinoise ne se conçoivent que par rapport à la gamme type; si l'on parle des degrés dans les divers systèmes, il est sous-entendu qu'il s'agit des degrés de cette gamme type. Dire que dans divers systèmes les degrés concordent, c'est constater que ces systèmes sont construits avec les sons qui sont degrés de la gamme type, et arriver ainsi à l'idée de la note, élément immuable des modes et des gammes, c'est-à-dire combiner les idées de degré ou de rapport, *yün*, et de *tyao* ou de hauteur fixe. L'idée de note n'est pas chinoise, du moins pour la théorie; elle l'était moins encore à une époque où la seule théorie cohérente était celle du K'ing F'ang, distinguant essentiellement des *lyü* primitifs le *hwang-tchong* issu du *tchong-lyü* et nommé *tchi-tchi*, ainsi que les onze suivants, puis les séries produites successivement par le même procédé.

4. Les noms des sept notes données par Sou-tchi-phô, comme le nom même de ce personnage, appartiennent à une langue étrangère; pour en préparer l'identification, il est bon d'abord d'en restituer la prononciation ancienne. Voici les lectures que je propose en m'appuyant sur la plus ancienne des tables phonétiques du *K'ang hi tsou yün* et sur les transcriptions coréennes et japonaises; j'indique par « » des variantes provenant du *Song shi* (N° 48, Y. 1. 1., liv. 31, f. 33 v.) et par () une variante donnée par le *Lyü chü* (N° 49, liv. 34, f. 7 v.).

	Lecture moderne.	Lecture ancienne.
1. 泰 祗 婆	<i>sou-tchi-phô</i> .	<i>so-tchi-lia</i> .
2. 娑 陟 力	<i>so-thô-li</i> .	<i>sa-do-lih</i> .
3. 娑 陟 力	<i>phô-thô-li</i> .	<i>ba-do-lih</i> .
4. 雞 識	<i>ki-tchi</i> .	<i>li-tchi</i> .
5. 稽 識	<i>ki-tchi</i> .	<i>li-tchi</i> .
6. 沙 侯 加 濫	<i>cha tchi</i> .	<i>chia(sa)-tchi</i> .
7. 沙 臘	<i>cha-heou-kyü-lân</i> .	<i>cha(sa)-hou-ka-lam(ram)</i> .
8. 沙 臘	<i>cha-lü</i> .	<i>cha(sa)-lap(rap)</i> .

sept systèmes; si l'on traduit en chinois, *tân* veut dire *yün*, gamme⁵; ces sons correspondent aussi aux cinq gammes de *hwang-tchong*, *thai-tsheou*, *liu-tchong*, *nân-lyü*, *koü-syên*; pour les sept *lyü* en dehors de ces derniers, il n'y a plus de système de sons.

« Ensuite Yü, sur le *phü-phü* qu'il tenait, fit la gamme en substituant les uns aux autres des chevaux mobiles sous les cordes et établit sept gammes diverses en faisant succéder les sons; il les combina de douze manières pour répondre aux 12 *lyü*. [En effet] par *lyü* il y a 7 degrés⁶, par degré on établit un système, on obtient donc 7 systèmes; pour les 12 *lyü* cela fait en tout 84 systèmes qui se remplacent à tour de rôle et sont tous consonnants. En poursuivant, il compara lesdits degrés au système de *liu-tchong* fondamentale exécuté par la musique impériale: alors qu'on devrait prendre *liu-tchong* pour prime, on prend *hwang-tchong* pour 1^{re}; au lieu de *nân-lyü* pour 2^e, on prend *thai-tsheou*; au lieu de *ying-tchong* pour 3^e, on prend *koü-syên*; donc dans le système en question, les sept degrés et les trois sons principaux sont tous arrêtés⁷. Les 77 degrés répondant à 11 des fondamentales violent donc la règle, aucun ne circule. De plus, dans les carillons il y a huit éléments, et ainsi on joue de la musique à 8 degrés: c'est qu'en dehors des 7 degrés on en établit un de plus que l'on appelle degré répondant (8^{ve}). »

« Yü avait donc rédigé plus de vingt pages pour expliquer ses idées; il répandit alors son écrit à la Cour et proposa une délibération en vue de réformer

	Lecture moderne.	Lecture ancienne.
6. 般 瞻	<i>pân-chên</i> .	<i>pan-jam</i> .
7. 俟 利 籥	<i>aeü-li-chü</i> .	<i>dzi-li(r)-drap</i> .
7. a) 俟 利 籥	<i>heou-li-chü</i> .	<i>hou-li(r)-dzap</i> .

Le sixième degré s'appelle *pan-jam*, c'est-à-dire cinquième son: il y a lieu de reconnaître dans *pan-jam* le *sunerit* *paçama*, cinquième, nom de la cinquième des sept notes hindoues (N° 50, p. 59). Le *sunerit* *paçama* rappelle *paçha*, *rikhâ*, l'aveu, nom de la douzième note hindoue, et le sens donné par le *Soué ch'ou* n'y contredit pas; l'explication de l'épithète *liou* (le bœuf *hoü*) m'échappe; le *Song shi* donne

解 律, le *Lyüo shi* donne 解 牛, au lieu de 解 牛: je pense que la leçon du *Soué ch'ou* est correcte. Enfin, pour la quatrième note, la terminaison *karam* peut être rapprochée de *grims*, un groupe, une gamme. Ni la transcription ni le sens donné pour les quatre autres termes n'ont permis des rapprochements avec le *sunerit*; il est d'ailleurs douteux qu'aucun de ces noms ait directement passé du *sunerit* en chinois. Les expressions chinoises répondant aux 4^e et 5^e degrés, *yinyü* et *yinyü-hou*, indiquent parfois dans le langage musical l'unisson ou l'octave (*yinyü*) et un accord consonnant, 5^e ou 4^{ve} (*hou*); mais je doute que ces sons soient acceptables tel. Pour le second degré, le *lyüo* signifie exactement: a) *ki-tchi*, en chinois « son long », c'est le son du *nân-lyü*; mais tout le contexte indique qu'il faut lire le signe unique

商 *chang* au lieu des deux signes 南 呂; avec un *manuscript* un peu erraté, la confusion n'est pas surprenante. Remarque que la sixième note de l'énumération porte le nom de quinte, ce qui suppose que la gamme étrangère mentionnée commence avec la seconde majeure de la gamme chinoise; cette gamme hindoue sera donc, si l'on adopte les équivalents de la p. 93, *fa* *sol* *la* *si* *ré* *mi* *fa*; ce mode ne correspond à aucun des modes indiqués par Pétis, *Autre de la musique*, II, p. 206. D'ailleurs si le rapprochement de *seu-li-chü* et de *paçha* est juste, il y a confusion sur l'ordre des notes.

5. Il est assez malaisé de comprendre ce qu'est le *tân*, qui répond probablement à *tân*, le texte chinois étant excessivement corré et le texte traduit par M. Grosset (N° 90), bien que plus étendu, manquant de netteté. Probablement l'équivalence *tân* = *yün* = gamme, n'est pas rigoureusement exacte.

6. Il faut comprendre: chaque *lyü* peut jouer le rôle de chacun des 7 degrés.

7. Par « les trois sons principaux », il faut sans doute entendre les trois sons cités, c'est-à-dire les trois premiers degrés; les degrés sont fixés, arrêtés dans la même position que pour *hwang-tchong* fondamentale, au lieu de circuler avec le changement des fondamentales, ainsi que la transposition l'exige.

la musique. A cette époque, Sou Khwéi¹ aussi était renommé pour sa connaissance de la musique; il discutait les assertions de Yi, disant : La musique qui se trouve dans le *Hán chí wai tchwan*² est touchante; dans les *Yüé ling*, il y a la correspondance des 5 degrés (avec les mois); de tous côtés il est question de 5, et l'on ne parle pas d'octave diminuée ni de quinte diminuée. D'autre part, le *Tsü tchwan* mentionne les sept sons, les six lyü qui se conforment aux 5 degrés; d'après ce texte, sur chaque fondamentale on doit établir 5 systèmes, et je ne sache pas que l'on y ajoute les deux systèmes de l'octave diminuée et de la quinte diminuée pour avoir sept systèmes. L'origine de ces sept systèmes n'est pas connue. »

Tchéng Yi répondit à cette objection en s'appuyant sur le *Choué king* et sur le *Hán choü*, qui admettent les sept notes dès une époque reculée³. Il continua en disant : « A présent la musique impériale dans le système de hwang-tchong prend le lin-tchong pour initiale du système, ce qui viole le rapport du prince au serviteur⁴; l'orchestre aigu, dans le système de hwang-tchong fondamentale, fait de syao-lyü la quinte diminuée, ce qui est contraire au principe de la progression par quintes⁵. Je demande que la musique classique (des rites moyens) pour le système de hwang-tchong fondamentale prenne le hwang-tchong comme initiale et que l'orchestre aigu écartant le syao-lyü, revienne au jwei-pin comme quinte diminuée. » A la même époque, Wan Pao-tchhang⁶, auteur d'un ouvrage intitulé *Vieux chants de Ló-yang, Ló yang kyeü khyü*, et élève de Tsou Hyao-tchong, disait que les ancêtres de ce dernier connaissaient la composition de l'orchestre pour la musique ancienne⁷: les morceaux des Yin et des Tchou exigèrent un carillon de huit éléments, dont sept seulement étaient employés. Wan Pao-tchhang confirmait donc l'opinion de Tchéng Yi relativement à l'emploi de la gamme heptaphone.

Les opinions de la majorité de la commission furent toutefois contestées par Hô Thwô⁸, bien vu de

l'Empereur qui n'entendait rien à la musique. Hô Thwô affirma que seuls les « trois systèmes⁹ » étaient antiques; il fit écarter tout changement et maintenir le principe du hwang-tchong fondamentale unique : ce qui n'exclut pas l'usage de renversements de la gamme de hwang-tchong. Les arguments présentés par Tchéng Yi et son parti reposaient sur l'étude des livres anciens, sur l'interprétation rationnelle de faits survivants (composition des carillons par exemple) et sur la théorie occidentale, probablement hindoue, qui, telle qu'elle est résumée ici, ressemble étrangement à la théorie chinoise; ils tendaient à faire reconnaître la légitimité des 7 degrés et à rétablir la transposition à peu près oubliée. Ces théories, trop savantes pour l'époque, ne furent pas encore admises; elles ne reçurent l'adhésion impériale que de la grande dynastie des Thang.

Le fondateur, Kiao tsou, nomma à la cour des Rites Tsou Hyao-swen, fonctionnaire des Swai, qui avait exposé le système des 60 et des 360 lyü et avait recommandé la transposition; toutefois Kiao tsou remit les réformes de ce genre jusqu'après la pacification générale, et ce fut son fils Thai tsong qui approuva (628) les projets de Hyao-swen¹⁰. « Des cinq degrés primitifs naissent les deux degrés diminués; le degré qui s'appuie sur la quinte diminuée, c'est la quinte juste, *tchéng tchi*; le degré qui s'appuie sur l'octave diminuée, c'est l'octave de la prime, *tchéng k'ong*. Les sept degrés du hwang-tchong au nan-lyü¹¹ servent à tour de rôle de fondamentale; le *lyau hwang-tchong* long de 9 pouces... est le chef des 5 degrés... Le premier degré est k'ong (1^{re}), le second ching (2^{de}), le troisième kyô (3^{de}), le quatrième pyén tchi (5^{de} diminuée), le cinquième tchi (5^{te}), le sixième yü (6^{te}), le septième pyén k'ong (8^{ve} diminuée); ces degrés du grave à l'aigu forment une gamme, yün. D'une manière générale, les 12 systèmes de k'ong ont tous la fondamentale correcte, ils n'ont pas de son plus grave¹²... Les 12 systèmes de ching ont un son

1. Fils de Sou Wei (542-628), duc de P'ei, conseiller écoulé du premier empereur Swai; Khyü servit lui-même comme officier civil et militaire et mourut vers 615 à 69 ans (N° 42, liv. 41, ff. 9, 10).

2. Edition du *Chi king*, de l'école de Han Ying, notée du 1^{er} s. A. C. (N° 60, liv. 16, f. 43).

3. Voir p. 92; le présent texte est une allusion, et non une citation exacte.

4. Voir p. 92.

5. N° 42, liv. 14, f. 20 v°.

6. Les cinq degrés de la gamme sont assimilés au prince, aux ministres, au peuple, aux travaux, aux ressources matérielles (*P'ü ki*, voir n° 8 et n° 18, tome II, p. 46); mais le prince étant supérieur aux ministres, il faut que le note correspondante soit plus grave que celle des ministres, il n'est donc pas admissible que le lin-tchong soit initiale dans le système de hwang-tchong. Sur ce point Tchéng Yi sembla dans l'erreur, puisque le *thai-tchou* (des ministres) serait encore dans ce cas plus aigu que le hwang-tchong. En quittant le point de vue chinois, on pourrait comparer à un mode plagal le système de hwang-tchong lorsqu'il prend lin-tchong pour initiale.

7. Syao lyü, ai, tchéng-lyü; on reviennent sur ce passage, qui donne la plus ancienne indication sur un changement de mode (p. 113).

8. Le père de Pao-tchhang fut mis à mort parce qu'il méditait de quitter le service des Thai pour celui de l'empire du sud; l'enfant fut incorporé aux musiciens; il se fit surtout remarquer lors de la grande conquête de 580, fit adopter le pied eau, expliqua les 84 systèmes; il vivait encore en 618 (N° 42, liv. 78, f. 15, etc. — N° 46, liv. 90, f. 11, etc.). Sur Tsou Hyao-tchong, je n'ai rien trouvé.

9. N° 42, liv. 14, f. 37 r°.

10. Fils d'un riche marchand du pays de Chou, très instruit, versé dans la musique, mandarin des Tchou et des Swai, mort après 580 (N° 42, liv. 78, f. 4, etc.).

11. On retrouvera plus loin cette expression.

12. N° 43, liv. 28, f. 2, etc. — N° 40, liv. 21, ff. 2, 3.

13. Voir p. 92.

14. Dans les systèmes de k'ong, on prend pour fondamentale le lyü même qui sert d'initiale et de fondamentale à la gamme; ainsi dans la

gamme type de hwang-tchong (p. 93), le système de k'ong sera justement l'échelle *hwang-tchong thai-tchou k'ou-syen jwei-pin lin-tchong nan-lyü ying-tchong*. De même la série *tsü-lyü kye-tchong tchéng-lyü lin-tchong yü-tsé wou-yü hwang-tchong* est à la fois la gamme de tsü-lyü et le système de k'ong pour cette même gamme. Même remarque pour les autres gammes. Puisqu'il y a 12 lyü, il y a donc 12 systèmes de k'ong répondant chacun à la gamme dont le lyü en question est la fondamentale.

Le mode de ching prend pour initiale la 2^{de} (ching) de la fondamentale de gamme : il est constitué par les degrés 3^{de} majeure, 3^{de} majeure, 5^{de} diminuée, 5^{de}, 6^{te} majeure, 8^{ve} diminuée, 8^{ve}, soit, dans les deux gammes citées, par les lyü :

gamme de hwang-tchong : *hwang-tchong thai-tchou k'ou-syen tchéng-lyü lin-tchong nan-lyü wou-yü*;

gamme de tsü-lyü : *tsü-lyü kye-tchong tchéng-lyü jwei-pin yü-tsé wou-yü ying-tchong*.

La fondamentale de mode et de gamme, soit *wou-yü-1*, *ying-tchong-1*, est laissée au-dessous de l'initiale; en d'autres termes, le k'ong n'occupe pas sa place correcte, d'initiale il devient finale.

Mode de kyô (3^{de} majeure) :

3^{de} maj. 5^{de} dim. 5^{te} 5^{te} maj.
g. de hwang-tchong : *hwang-tchong thai-tchou k'ou-syen tchéng-lyü*

3^{de} maj. 5^{te} 5^{te} maj.
lin-tchong yü-tsé wou-yü;

3^{de} maj. 5^{te} dim. 5^{te} 5^{te} maj. 5^{te} dim. 5^{te} maj.
g. de tsü-lyü : *tsü-lyü kye-tchong k'ou-syen jwei-pin yü-tsé nan-lyü*

5^{te} maj.
ying-tchong.

Le fondamentale et la 3^{de} majeure restent au-dessous de l'initiale. Mode de pyén-tchi (5^{de} diminuée) :

5^{te} dim. 5^{te} 5^{te} maj. 5^{te} dim. 5^{te} maj.
g. de hwang-tchong : *hwang-tchong thai-tchou k'ou-syen tchéng-lyü jwei-*

5^{te} maj. 10^{te} maj.
pin yü-tsé wou-yü;

5^{te} dim. 5^{te} 5^{te} maj. 5^{te} dim. 5^{te} maj.
g. de tsü-lyü : *tsü-lyü thai-tchou k'ou-syen jwei-pin lin-tchong*

5^{te} maj. 10^{te} maj.
nan-lyü ying-tchong.



inférieur à l'initiale, c'est la fondamentale. Les 12 systèmes de *kyô* ont deux sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale et la seconde majeure. Les 12 systèmes de *tchi* ont trois sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale, la seconde et la tierce majeures. Les 12 systèmes de *yû* ont quatre sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale, la seconde et la tierce majeures, la quinte. Les 12 systèmes de quinte diminuée prennent place entre la tierce majeure et la quinte juste, les 12 systèmes d'octave diminuée prennent place entre la sixte majeure et l'octave. Dans la musique classique ou semi-rituelle, il n'y a pas de système hormis ceux des sept degrés. » Chaque *lyû* est ainsi l'origine d'une échelle de sept degrés conforme à la gamme type et

qui est dite *yân*, gamme; mais il joue aussi tour à tour le rôle de chaque degré, il sert donc d'initiale à sept *tyô* ou systèmes de sept sons séparés par des intervalles de cinq tons et de deux demi-tons; la disposition diverse de ces intervalles constitue sept modes; les deux qui répondent aux degrés complémentaires sont de légitimité contestée. Puisqu'il y a 12 *lyû* et 12 gammes conformes à la gamme type, on trouve donc 84 systèmes, dont 60 pour les modes principaux et 24 pour les modes complémentaires. Cette théorie musicale, exposée brièvement dans le texte traduit aux pages précédentes, se résume dans le tableau suivant, où, à l'imitation de Tshâi Yuén-ting, je ne mets que les systèmes principaux; les chiffres romains répondent au tableau de la p. 117.

Gamme de *hwàng-tchong*.

Modes	hwàng ₁ ta { m ₂ 2 fa	thai fa#	kyâ sol	koû sol#	tchong la	jwéi la#	lin si	yî ut	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwàng ₂ mi
1. <i>kông</i> I	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}
2. <i>chông</i> LXXXIX	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}
3. <i>kyô</i> LIX	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}
4. <i>tchi</i> XXXIX	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}
5. <i>yû</i> XXVI	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}

Gamme de *tâ-lyû*.

Modes	tâ ₁ { fa 2 fa#	thai fa#	kyâ sol	koû sol#	tchong la	jwéi la#	lin si	yî ut	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwàng ₂ mi
6. <i>kông</i> VIII	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}
7. <i>chông</i> LXXXIX	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}
8. <i>kyô</i> LXVI	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}
9. <i>tchi</i> XLVI	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}
10. <i>yû</i> XXXIII	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}

Gamme de *thai-tcheou*.

Modes	thai ₁ { fa# 2 fa#	kyâ sol	koû sol#	tchong la	jwéi la#	lin si	yî ut	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwàng ₂ mi	thai fa#
11. <i>kông</i> XV	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}
12. <i>chông</i> II	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}
13. <i>kyô</i> LXXXIX	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}
14. <i>tchi</i> LIII	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}
15. <i>yû</i> XL	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}

Gamme de *kyâ-tchong*.

Modes	kyâ ₁ { sol 3 sol#	koû sol#	tchong la	jwéi la#	lin si	yî ut	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwàng ₂ mi	thai fa#
16. <i>kông</i> XXII	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e
17. <i>chông</i> IX	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}
18. <i>kyô</i> LXXXIX	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}
19. <i>tchi</i> LX	5 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.
20. <i>yû</i> XLVII	6 ^{te}	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve}	10 ^e	12 ^e dim.	12 ^e	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	5 ^{te} dim.	5 ^{te}

la fondamentale, la 2^{de} et la 3^{re} majeures restent au-dessous de l'initiale.

Mode de *tchi* (3^{re}) :

g. de *hwàng-tchong* : *hwàng-tchong* *thai-tcheou* *kyâ-tchong* *tchong-lyû*
9^e maj. 10^e maj. 12^e dim.

lin-tchong *nân-lyû* *ying-tchong*.

g. de *tâ-lyû* : *tâ-lyû* *kyâ-tchong* *tchong-lyû* *jwéi-pin* *yî-tse*
10^e maj. 12^e dim.

woû-yî *hwàng-tchong*.

La fondamentale, la 2^{de} et la 3^{re} majeures, la 5^{te} diminuée sont au-dessous de l'initiale.

Mode de *yû* (6^{te}) :

g. de *hwàng-tchong* : *hwàng-tchong* *thai-tcheou* *kyâ-tchong* *tchong-lyû*
10^e maj. 12^e dim. 12^e

lyû-tchong *nân-lyû* *woû-yî*.

g. de *tâ-lyû* : *tâ-lyû* *kyâ-tchong* *kau-yên* *jwéi-pin* *yî-tse* *woû-yî*
12^e

ying-tchong.

La fondamentale, la 2^{de} et la 3^{re} majeures, la 5^{te} diminuée, la 6^{te} restent au-dessous de l'initiale.

Mode de *pyên kông* (8^{ve} diminuée) :

g. de *hwàng-tchong* : *hwàng-tchong* *tâ-lyû* *kyâ-tchong* *tchong-lyû* *ta-*
8^{ve} dim. 8^{ve} 9^e maj. 10^e maj.

12^e dim. 12^e 13^e maj.

tchong *yî-tse* *woû-yî*.

g. de *tâ-lyû* : *tâ-lyû* *thai-tcheou* *kau-yên* *jwéi-pin* *yî-tse*
12^e 13^e maj.

nân-lyû *ying-tchong*.

L'initiale étant 1^{re} diminuée, tous les autres degrés lui restent inférieurs.

On établira facilement pour chaque mode les 10 autres gammes construites sur les 10 *lyû* de *thai-tcheou* à *ying-tchong*. Voir le tableau ci-dessus. Remarque aussi que les modes de 3^{re} diminuée et d'8^{ve} diminuée sont souvent négligés par les théoriciens, ou du moins ceux pour seulement complémentaires.

Voir encore sur cette question : N° 70 (V. I. L., liv. 52, f. 35, etc.). — N° 54 (V. I. L., liv. 51, ff. 9 à 11). Cette théorie est expliquée aussi dans un rapport de Wang Phô en date de 959 (N° 47, liv. 145, f. 3 v.). « Parmi les 12 *lyû* on prend successivement 7 sons (degrés) qui font une gamme, le son qui est maître de la gamme, c'est le *kong* (fondamental); la quinte, la seconde majeure, la sixte majeure, la tierce majeure, l'octave diminuée, la quinte diminuée sont à la suite. En débutant par le son de la fondamentale et revenant au *lyû* du son primitif, les sept degrés se répondent tour à tour sans désordre, on forme le système de la fondamentale. Par gamme il y a sept systèmes; en raison des *lyû* il y a douze gammes : total, 84 systèmes sur lesquels reposent les mélodies chantées et exécutées. »

Gamme de kou-nyên.

Modes	{ kou sol# ₃	tchông la	jwêl fa#	lin si	yi ut ₄	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol
21. kông XXIX	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
22. chông XXI	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
23. kyo III	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
24. tchi LXVII	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
25. ya LIV	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de tchông-lyû.

Modes	{ tchông la ₃	jwêl la#	lin si	yi ut ₄	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#
26. kông XXXVI	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
27. chông XXXIII	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
28. kyo X	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
29. tchi LXXIV	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
30. ya LXI	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de jwêl-pîn.

Modes	{ jwêl la# ₃	lin si	yi ut ₄	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#	tchông la
31. kông XLIII	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
32. chông XXX	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
33. kyo XVII	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
34. tchi LXXXI	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
35. ya LXVIII	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de lin-tchông.

Modes	{ lin ut ₄	yi ut#	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#	tchông la	jwêl la#
36. kông L	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
37. chông XXXVII	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
38. kyo XXIV	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
39. tchi IV	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
40. ya LXXV	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de yi-tsâ.

Modes	{ yi ut ₄	nân ut#	woû ré	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#	tchông la	jwêl la#	lin si
41. kông LVII	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
42. chông XLIV	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
43. kyo XXXI	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
44. tchi XI	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
45. ya LXXXII	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de nân-lyû.

Modes	{ nân ut# ₄	woû ré	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#	tchông la	jwêl la#	lin si	yi ut ₄
46. kông LXIV	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
47. chông LI	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
48. kyo XXXVIII	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
49. tchi LVIII	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
50. ya V	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de woû-yi.

Modes	{ woû ré# ₄	ying ré#	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#	tchông la	jwêl la#	lin si	yi ut ₄	nân ut#
51. kông LXXI	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
52. chông LVIII	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
53. kyo XLV	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
54. tchi XXV	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
55. ya XII	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Gamme de ying-tchông.

Modes	{ ying ré# ₄	hwâng ₂ mi	tâ fa	thai fa#	kyâ sol	kou sol#	tchông la	jwêl la#	lin si	yi ut ₄	nân ut#	woû ré
56. kông LXXXVIII	1 ^{mo}	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.
57. chông LXXV	2 ^{do}	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}
58. kyo LII	3 ^o	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}
59. tchi XXXII	4 ^{to}	5 ^{to} dim.	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}
60. ya XIX	5 ^{to}	6 ^{to}	7 ^{to} dim.	8 ^{to}	9 ^{to}	10 ^{to}	11 ^{to}	12 ^{to} dim.	13 ^{to}	14 ^{to}	15 ^{to}	16 ^{to}

Pour désigner un système, on énonce d'abord le lyû qui répond à la prime ou à l'octave, puis le degré où se trouve l'initiale de la gamme, c'est-à-dire le nom du mode. Ainsi « hwâng-tchông prime » indique que le hwâng-tchông est la prime du système et que l'initiale de la gamme se trouve au degré prime (système 1) : ici les deux termes de l'énoncé sont identiques. « Woû-yi seconde » veut dire que l'initiale est la seconde de woû-yi ; cette condition ne se présente que dans le système 2. « Nân-lyû sixte » signifie que l'initiale est la sixte de nân-lyû : nous reconnaissons le

système 35 qui dépend de la gamme de jwêl-pîn. On donnera plus loin (p. 117) une liste des 84 modes avec leurs noms usuels.

L'emploi de la transposition fut réglé (628) selon le projet de Tsoû Hyáo-swên¹. « Pour sacrifier à l'autel du Ciel, on prend comme fondamentale le hwâng-tchông, pour l'autel de la Terre le lin-tchông, pour le temple des Ancêtres le thâi-tcheou. Pour les cérémonies dans les cinq banlieues, pour les assemblées de

1. N° 45, liv. 28, f. 2, etc.

félicitation et pour les banquets à la Cour, on prend comme fondamentale le *lyü* du mois. » A la mort de Hyáo-swen, Tcháng Wén-cheou¹, fonctionnaire au bureau de la Musique, persuada l'Empereur de se conformer de plus près aux anciens rituels. Par la suite il y eut des modifications de détail, mais le rituel de Khai-yuén (années 713-744) revint aux douze hymnes officiels de Tsou Hyáo-swen². « Le premier, l'hymne *Yü hwó*³ sert à faire descendre les esprits célestes ; quand on sacrifie à l'autel du Ciel, quand on prie pour les grains et pour la pluie, quand on fait des offrandes au soleil et à la lune, quand on fait le sacrifice *fong* au Ciel, ou quand on sacrifie à l'Empereur suprême, dans toutes ces occasions on prend comme fondamentale le *yuén-tchong* pour trois strophes, comme tierce majeure *lohwang-tchong*, comme quinte le *thái-tsheou*, comme sixte majeure le *kon-syén*, chacun pour une strophe ; on exécute la danse civile en six figures... Quand on va au-devant des influx naturels dans les cinq banlieues, pour l'Empereur jaune le *hwang-tchong* sert de fondamentale, pour l'Empereur rouge on prend le *hán-tchong* comme quinte, pour l'Empereur blanc le *thái-tsheou* est seconde majeure, pour l'Empereur noir le *nán-lyü* est sixte majeure, pour l'Empereur vert le *koü-syén* est tierce majeure ; dans tous ces cas on exécute la danse civile en six figures⁴.

« Le second hymne, dit *Chwen hwó*⁵, sert à faire paraître les esprits terrestres ; quand on sacrifie à l'autel de la Terre, quand on prie les dieux des moissons, quand on fait le sacrifice *chein*, dans tous ces cas on prend le *hán-tchong* comme fondamentale, le *thái-tsheou* comme tierce, le *koü-syén* comme quinte, le *nán-lyü* comme sixte, chacun pour deux strophes ; on exécute la danse civile en huit figures. Quand on sacrifie aux montagnes et aux fleuves, on prend le *jwei-pin* comme fondamentale pour trois strophes.

« Le troisième hymne, dit *Yong hwó*⁶, sert à faire venir les mânes des hommes ; dans les diverses offrandes de nourriture présentées aux mânes [impériaux], quand on fait l'annonce d'un événement au temple des Ancêtres [impériaux], toujours on prend le *hwang-tchong* comme fondamentale pour trois strophes, le *lá-lyü* comme tierce, le *thái-tsheou* comme quinte, le *ying-tchong* comme sixte, chacun pour deux strophes ; on exécute la danse civile en neuf figures. Quand on présente les offrandes aux Premiers Laboureurs, quand le Prince impérial fait les libations aux Anciens Mal-

tres, dans ces occasions on prend le *koü-syén* comme fondamentale, on exécute la danse civile en trois figures. Pour reconduire les mânes, on emploie l'hymne approprié à chacun avec une figure de danse. Pour le sacrifice collectif⁷ offert à tous les esprits de nature céleste, terrestre et humaine, on emploie le *hwang-tchong* avec l'hymne *Yü hwó*, le *jwei-pin*, le *koü-syén*, le *thái-tsheou* avec l'hymne *Chwen hwó*, le *woü-yi*, le *yi-tsé* avec l'hymne *Yong hwó*, soit six gammes ; pour toutes une figure de danse. Pour faire descendre et reconduire les esprits, on emploie le *Yü hwó*.

« Le quatrième hymne est l'hymne *Sou hwó*⁸, que l'on exécute pour les offrandes de jade et de sole aux esprits célestes avec le *ü-lyü* comme fondamentale, aux esprits terrestres avec la fondamentale *ying-tchong*, aux Ancêtres avec la fondamentale *yuén-tchong*. Au sacrifice aux Anciens Laboureurs, pour l'offrande on prend le *nán-lyü* comme fondamentale. Pour les offrandes aux montagnes et aux fleuves, on prend le *hán-tchong* comme fondamentale. Le cinquième hymne s'appelle *Yong hwó* ; dans tous les sacrifices à l'offrande des plateaux de viandes, pour les esprits célestes on prend le *hwang-tchong*, pour les esprits terrestres on prend le *thái-tsheou*, pour les mânes des hommes on prend le *woü-yi*. De plus, il en est de même quand on enlève les vases de bois et, dans tous les sacrifices, pour l'hymne d'accueil aux esprits après l'offrande des plateaux. Le sixième hymne, *Chew hwó*, est employé quand on présente le breuvage sacré ; on prend le *hwang-tchong* comme fondamentale.

« Le septième hymne, *Thái hwó*⁹, sert de règle aux actes [de l'Empereur] ; on prend aussi le *hwang-tchong* comme fondamentale. Dans tous les sacrifices, quand le Fils du Ciel franchit la porte, s'assied sur le trône, monte et descend les degrés, jusqu'au moment où il retourne à ses appartements provisoires, chaque fois qu'il se meut, l'hymne est exécuté ; quand il s'arrête, la musique cesse. A la Cour, quand le Fils du Ciel sur le point de sortir du harem, on frappe la cloche du *hwang-tchong*, les cinq cloches de droite répondent, on joue l'hymne ; les rites finis, quand le Fils du Ciel se lève et rentre, on frappe la cloche du *jwei-pin*, les cinq cloches de gauche répondent, on joue l'hymne ; dans ces deux cas, le *hwang-tchong* est fondamentale. Le huitième hymne, *Chou hwó*, sert pour

1. Sorti d'une famille mandarinale, nommé à la cour des filles par *Thái tsang*. Il composa des divertissements pour les banquets et mourut vers 670 (N° 45, liv. 85, f. 5. — N° 46, liv. 118, f. 5, etc.).

2. N° 46, liv. 81, f. 6, etc.

3. Je ne donne du long texte visé qu'un résumé, et non une traduction intégrale. Tout ce passage énumère ce que les notes *tsou* pour la musique, *tsheou* pour la danse, indiquent des reprises qui se répondent suivant des règles. — *Yü hwó*, joie et concorde. — En réduisant les indications données en notes européennes, on trouve :

Fondamentales.

3 strophes 1 ^{re} = <i>kyü</i>	<i>kyü</i> = <i>sol</i>
1 str. 3 ^{re} = <i>hwang</i>	<i>yl</i> = <i>ut</i>
1 str. 5 ^{re} = <i>thái</i>	<i>thái</i> = <i>si</i>
1 str. 6 ^{re} = <i>kon</i>	<i>thín</i> = <i>si</i>

Le choix des diverses fondamentales s'appuie sur un texte du *Tcheou li* qui sera étudié plus loin.

Fondamentales.

1 ^{re} = <i>hwang</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>
5 ^{re} = <i>thín</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>
2 ^{de} = <i>thái</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>
6 ^{re} = <i>nén</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>
3 ^{de} = <i>kon</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>

Ici la transposition n'est qu'apparente : l'échelle unique est désignée par des expressions différentes choisies en raison de la correspondance entre les cinq degrés et les cinq régions de l'espace (p. 93), ces régions étant sous la domination des cinq Empereurs célestes.

5.

Fondamentales.

2 strophes 1 ^{re} = <i>thín</i>	<i>thín</i> = <i>si</i>
2 strophes 3 ^{re} = <i>thái</i>	<i>wod</i> = <i>si</i>
2 strophes 5 ^{re} = <i>kon</i>	<i>nén</i> = <i>ut</i> #
2 strophes 6 ^{re} = <i>nén</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>

Le texte porte « trois » strophes pour chaque fondamentale, mais la correction est évidente : le choix de ces fondamentales renvoie encore au *Tcheou li*. — Fondamentale *jwei-pin* = *thín* #. — *Chwen hwó*, abstinence et concorde.

6. *Yong hwó*, perpétuité et concorde. — Encore conformément au *Tcheou li*, ou a :

Fondamentales.

3 strophes 1 ^{re} = <i>hwang</i>	<i>hwang</i> = <i>mi</i>
2 str. 3 ^{re} = <i>thái</i>	<i>nén</i> = <i>ut</i> #
2 str. 5 ^{re} = <i>thái</i>	<i>thín</i> = <i>si</i>
2 str. 6 ^{re} = <i>yung</i>	<i>thái</i> = <i>fa</i> #

Autre fondamentale *kon-syén* = *sol* #.

7. Les fondamentales sont sans doute encore désignées ici : *hwang* = *mi*, *jwei* = *thín*, *kon* = *sol* #, *thái* = *fa* #, *wod* = *ré*, *yl* = *ut*.

8. *Sou hwó*, respect et concorde. — On a comme fondamentales : *thín* = *fa*, *ying* = *ré* #, *kyü* = *sol*, *nén* = *ut* #, *thín* = *si*. — *Yong hwó*, bienveillance et concorde. — Fondamentales : *hwang* = *mi*, *thái* = *fa* #, *wod* = *ré*. — *Chew hwó*, longévité et concorde. — Fondamentale : *hwang* = *mi*.

9. *Thái hwó*, grandeur et concorde. — *Chou hwó*, expansion et concorde. — Avec l'hymne 8 la fondamentale est encore le *hwang-tchong*, mais on préfère parler de la 2^{de} qui convient aux ministres, tandis que la fondamentale exprime la majesté du Souverain.

l'entrée et la sortie des deux chœurs de danse, et de même pour l'entrée et la sortie du Prince héritier, des princes, ducs, Impératrices, grands conseillers, etc. : on prend toujours le *thái-tsheou* comme seconde.

« Le neuvième hymne, *Tchéou hué*¹, sert quand on présente le vin à l'Empereur et au Prince héritier. Le dixième hymne, *Hyeou hué*, sert quand l'Empereur mange, quand il salue les trois plus hauts dignitaires, et aussi quand le Prince héritier mange ; dans ces diverses occasions on emploie la gamme du *lyü* du mois.

« L'hymne onzième, *Tchéng hué*², est pour les mouvements de l'Impératrice recevant l'investiture.

« Le douzième hymne, *Tchéng hué*³, sert aux assemblées que le Prince héritier tient dans son palais, pour tous les mouvements du prince. S'il sort en char, on frappe la cloche du *hwang-tchong* et on joue le *Tchéi hué* ; quand il passe la porte *Thái-ki*, on joue le *Tchéi tchéi* ; quand il arrive à la porte *Kyü-té*, on cesse. Pour son retour il en est de même. »

Le *Kyeou thang chon*⁴ et le *Thang hué yáo*⁵ donnent avec moins de détails des indications concordantes en grande partie, divergentes sur quelques points ; il n'y a pas lieu d'instituer une comparaison peu instructive en somme et pour laquelle les documents de contrôle seraient fort rares. Quel principe règle le choix des fondamentales ? Dans les banquets (9^e et 10^e hymnes), on emploie le *lyü* du mois ; aux actes de l'Empereur, des princes, correspond le *hwang-tchong* (6^e, 7^e, 8^e hymnes), c'est-à-dire l'élément terre, et c'est par la vertu de l'élément terre que règne la dynastie des Thang. Le même *lyü* sert de fondamentale pour les cérémonies en l'honneur des divinités des cinq régions, c'est-à-dire des influx terrestres ; il est d'ailleurs désigné dans chaque cas de manière appropriée à chaque divinité⁶. Je ne perçois pas d'autres rapprochements, car les sacrifices aux esprits des trois ordres comportent assez de fondamentales pour effacer tout rapport précis. Il y a surtout des raisons de tradition : *Tchong Wên-cheou* et *Tsou Hyeou-swên* se sont appuyés pour le choix de leurs gammes sur des textes du *Tcheou li* qu'ils ont appliqués et étendus.

Il est donc temps d'examiner ces textes qui ont fait loi à l'époque des Thang et qui étaient déjà invoqués par les musicologues depuis plusieurs siècles. Il semble qu'alors le *Tcheou li* avait autorité comme décrivant l'état de la musique religieuse sous la dynastie réverée des Tcheou ; à la perfection de la musique antique qu'avait connue et pratiquée Confucius, était rapportée la longue durée de cette dynastie⁷. « Dans le *Tcheou li*, pour les trois sortes de grands sacrifices, il n'y a pas de mode de *chang*. *Tchéng Hyuen*

a dit : S'il n'y a pas de mode de *chang*, c'est que le sacrifice met au premier rang la soumission et que le degré *chang* est ferme et rigide. A mon humble avis, cette idée n'est pas juste. Mais le degré *chang* est le son du métal⁸. La maison des Tcheou ayant la vertu du bois, le métal pouvant vaincre le bois, les auteurs ont écarté le métal... On voit donc que si, d'après les règles des Tcheou, on n'use pas du degré *chang*, ce n'est pas à cause de sa dureté qu'il manque, mais ce serait pour soutenir la vertu du bois et par crainte de l'élément métal. C'est ainsi que leur royaume prospère à duré de façon miraculeuse, que l'héritage laissé à leurs descendants a brillé et fleuri à travers trente générations, pendant huit siècles : effet mystérieux de l'exclusion du métal. » Ainsi s'exprime Tchao Chén-yên⁹ en 720, et il ajoute non sans logique¹⁰ : « la présente dynastie impériale des Thang est souveraine par la terre, elle diffère donc de la maison des Tcheou... Il y a donc lieu pour les trois grands sacrifices d'ajouter le mode de *chang* et d'écarter le mode de *kyô*. » En effet le métal qui répond à *chang* n'est pas hostile à l'élément terre, qui nourrit de sa substance le bois corrélatif du degré *kyô* ; les Thang doivent donc redouter l'élément bois et le degré *kyô*.

A l'époque susdite personne ne doutait de l'authenticité du *Tcheou li* ; cet ouvrage, comme tant d'autres classiques, après la proscription édictée par Chi hwang-ti (213 A. C.), a été retrouvé en divers manuscrits plus ou moins incomplets. « Wên, marquis de Wéi¹¹, aimait particulièrement les antiquités. Sous Hyeou-wên ti (180-137), un des musiciens, maître Teou, fit hommage de cet écrit : c'était le chapitre *tsi seü yü* de la section *tsing pi* du *Tcheou kün*¹². A l'époque de Wou ti (441-87), Hyên, roi de Ho-kyon¹³, qui aimait la sagesse, en collaboration avec maître Miao et d'autres, fit des extraits du *Tcheou kün* et des sages et en forma le *Yü ki*¹⁴. » A partir de cette date, le *Tcheou li* fut presque complètement retrouvé, conservé, commenté, édité ; le premier éditeur fut Lyeou Hin. Ce personnage ayant prêté aux réformes de Wang Mang l'appui de son autorité archéologique et philologique, a été accusé d'avoir falsifié, voire supposé, le texte du *Tcheou li* ; mais Tchou Hsi et les auteurs ultérieurs ont combattu cette opinion ; il reste seulement établi que l'ouvrage en question renferme dans ses cinq premières sections un petit nombre d'interpolations¹⁵. Les passages musicaux en sont-ils exempts ? Peut-être, puisqu'ils n'ont servi d'argument aux théoriciens que postérieurement aux Han, et puisque les réformes musicales de King Fung et de Lyeou Hin portaient sur d'autres points ; toutefois ils restent exposés au doute, et on devra rechercher si les idées qu'ils expriment

1. *Tchéou hué*, état et concorde. — *Hyeou hué*, prospérité et concorde.

2. *Tchéng hué*, rectitude et concorde.

3. *Tchéng hué*, aide et concorde. — *Tchéi tchéi*, cueillir le charbon éolien ; ce chant ne fait pas partie des deux hymnes ; il renferme une allusion à *Syao yä*, *Pé chun*, *Tchéou tchéi* (N° 13, p. 270), où il est question des cérémonies célébrées par un haut dignitaire en l'honneur de ses ancêtres. Le *Kyeou thang chon* indique quelques autres chants : Deux (liv. 28, f. 3 v°) sont exécutés à la fondamentale *koü syên* = sol 1, l'un, le *Tcheou yü* (*Kou fong*, *Chou nan* : N° 13, p. 28) quand l'Empereur tire à l'arc ; l'autre, le *Li tchéou*, quand le Prince héritier tire à l'arc. Ces deux odes sont déjà mentionnées par Sou-ma Tsien (N° 34, tome III, p. 283) à propos du tir à l'arc, par le *Tcheou li* (N° 9, tome II, p. 60) dans les mêmes circonstances, par le *Chi yü* (N° 18, tome II, p. 600) ; l'ode *Tchéou yü* a encore place dans le *Chi king*, l'ode *Li tchéou* étant déjà perdue à l'époque des Han. — Pour les hymnes officiels, Tsou Hyeou-swên avait choisi le titre de *hwé*, accord, harmonie, puisque « la musique exprime l'accord du Ciel et de la Terre » et « produit l'harmonie des hommes et des esprits » (N° 46, liv. 21, f. 6 v° ; voir chap. XV, pp. 207, 208, etc.).

4. N° 45, liv. 28, f. 2, etc.

5. N° 55, liv. 32, f. 11, etc.

6. Voir p. 100, note 4.

7. N° 53, liv. 32, f. 18 ; voir aussi sur ce point n° 27, liv. 41.

8. Voir p. 93.

9. Je n'ai rien trouvé sur ce personnage.

10. N° 55, liv. 32, f. 18.

11. Le marquis Wên, du Wéi (321-271), cité par Sou-ma Tsien dans son livre sur la musique (N° 34, liv. 24. — N° 36, tome III, pp. 272, 274, 275) ; bien qu'une note du *Tsin chao* attribue 180 ans au musicien Teou, il est difficile que ce personnage ait vécu sous le marquis Wên et sous l'empereur Hyeou-wên.

12. Chap. Directeur de la Musique, de la section Ministère des Rites (N° 9, tome II, p. 27, etc., liv. 22).

13. Lyeou Tsé, fils de l'empereur King (137-141), roi de Ho-kyon (155), mort en 130, favorisa puissamment la recherche des anciens textes. Il fut le patron de Mao Tchéng, qui avec son maître Mao Heng fixa le texte encore admis du *Chi king* (N° 33, tome III, p. 94. — N° 10, tome IV prolegomena, p. 11. — N° 36, liv. 88, f. 13 ; liv. 53, f. 8. — N° 34, liv. 59, f. 1).

14. Voir n° 8 ; mais le texte que nous possédons est celui de Lyeou Hsiang, moins complet selon les vraisemblances que celui dont il est question ici. Toute cette citation vient de n° 30, liv. 30, f. 3 v°.

15. Voir n° 9, introduction, p. XIV, etc.

sont admissibles pour les derniers siècles des Tcheou, car il est difficile de faire remonter ce rituel sous sa forme actuelle au début de la dynastie, bien qu'une tradition l'attribue à l'antique Tcheou kōng¹.

« Par les six tons parfaits, lyü, par les six tons imparfaits, thōng, par les cinq degrés, chēng, par les huit sortes de sons, yīn, par les six danses, wōu, ils opèrent la grande concordance des mélodies pour présenter les offrandes aux esprits des trois ordres, pour unir les royaumes et principautés, pour harmoniser les populations, pour apaiser les visiteurs étrangers, pour réjouir les hommes éloignés, pour mettre en action toutes les créatures qui se meuvent² ». « Le grand instructeur est préposé aux six tons parfaits et aux six tons imparfaits pour combiner les tons du principe mâle et les tons du principe femelle. Les premiers sont les tons *hwāng-tchōng*, *thái-tsheou*, *kōu-syèn*, *jwāi-pīn*, *yī-tsé*, *wōu-yī*. Les seconds sont les tons *tá-lyü*, *ying-tchōng*, *nán-lyü*, *hán-tchōng*, *syào-lyü*, *kyū-tchōng*. Il les règle par les cinq degrés *kōng*, *chāng*, *kyō*, *tchī*, *yü*. Il les développe par les sons des huit matières, le métal, la pierre, la terre, la peau, la soie, le bois, la gourde, le bambou³. » La division des tuyaux sonores en deux séries de six, les uns rattachés au principe yang, les autres au principe yin⁴, est conforme aux vieilles idées cosmologiques; mais elle ne répond pas à un principe acoustique et reste sans lien avec les rapports des tuyaux, puisque l'alternance des générations supérieures et inférieures n'est pas régulière⁵. Toutefois, non sans ingéniosité, le prince de Tchēng tire de la formule du *Tcheou li* une loi d'harmonie⁶. « Chaque fois qu'un lyü mâle produit un tuyau femelle, le tuyau mâle est l'époux, le tuyau femelle est l'épouse. Chaque fois qu'un lyü femelle produit un tuyau mâle, le tuyau femelle est la mère, le tuyau mâle est le fils. » Le lyü mâle est consonnant, *hō*, avec

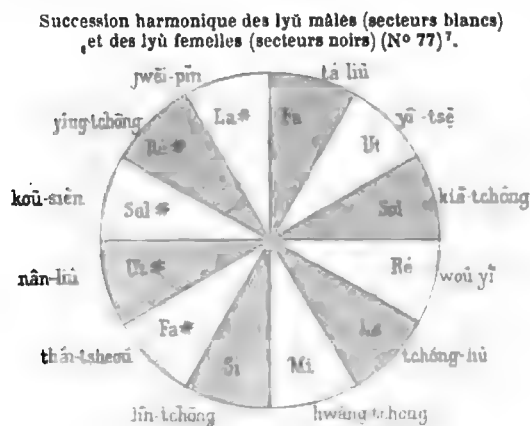


FIG. 155.

sa mère (5^{te} inférieure) et avec son épouse (5^{te} supérieure), le lyü femelle avec son mari (5^{te} inférieure) et avec son fils (5^{te} supérieure) : dans la figure ci-

1. Tán, frère de Wōu wāng, conseiller de son frère et de son neveu, législateur des Tcheou, marquis de Lou, mort en 1108 ou 1044.

2. N° 6, *tá seū yō*, liv. 22; voir n° 9, tome II, p. 29; je modifie les termes de la traduction pour les mettre d'accord avec les expressions que j'ai adoptées.

3. N° 6, *tá chí*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 49.

4. Voir p. 78; voir aussi *Yüé líng* (N° 8).

5. Voir p. 87.

6. N° 77, ff. 11, 35, 36; voir aussi n° 74, f. 71 v°.

7. On observera que la transcription des mots chinois employée dans les figures et exemples musicaux diffère légèrement de celle qui est suivie dans le texte. Ainsi dans cette dernière y est toujours mis à la place de i précédant une voyelle.

dessus, due au prince Tsái-yü, un lyü quelconque est consonnant avec celui qui le précède et avec celui qui le suit. Pour désigner la transposition de la fondamentale, la phrase : « il règle les tons par les cinq degrés », est au moins aussi claire que le passage de Seū-mà Tshyèn cité p. 93. D'ailleurs le mot *wén* rendu par régler veut dire avant tout une figure, un ornement figuré : *wén*, figurer, est une métaphore expressive pour marquer l'organisation que les degrés surajoutent à la série chromatique indéfinie des lyü.

« Ils classent⁸ les différentes sortes de mélodies pour les sacrifices spéciaux offerts aux trois ordres d'esprits. On joue avec les instruments sur le ton *hwāng-tchōng* (*mi*), on chante sur le ton *tá-lyü* (*fa*), on exécute la danse *Yün mén* pour les sacrifices aux esprits célestes. On joue en *thái-tsheou* (*fa* #), on chante en *ying-tchōng* (*ré* #), on exécute la danse *Hýén tchhi* pour les sacrifices aux esprits terrestres. On joue en *kōu-syèn* (*sol* #), on chante en *nán-lyü* (*ut* #), on exécute la danse *Thái chdo* pour les sacrifices aux quatre objets lointains⁹. On joue en *jwēi-pīn* (*la* #), on chante en *hán-tchōng* (*si*), on exécute la danse *Thái hyá* pour les sacrifices aux montagnes et aux rivières. On joue en *yī-tsé* (*ut*), on chante en *syào-lyü* (*la*), on exécute la danse *Thái hóu* pour les sacrifices à l'Ancienne Mère¹⁰. On joue en *wōu-yī* (*ré*), on chante en *kyā-tchōng* (*sol*), on exécute la danse *Thái wōu* pour les sacrifices aux Premiers Ancêtres¹¹. »

L'expression *tseou*, que j'ai traduite par jouer, indique que l'on touche d'un instrument ou de plusieurs instruments sans chanter; au contraire *kō* signifie le chant avec accompagnement : on comprend donc que, pour les sacrifices du premier ordre, par exemple, on puisse jouer en *mi* et chanter en *fa*, puisqu'il ne s'agit pas d'accords plaqués. Toutefois la succession de mélodies en *mi* et *fa*, en *la* # et *si*, voire en *fa* # et *ré* #, en *ut* et *la* n'a rien de naturel. Pour les six mélodies, la partie instrumentale répond aux 6 lyü mâles énumérés en ordre direct, la partie vocale aux 6 lyü femelles en ordre inverse. Les anciens commentaires

Succession cosmographique des lyü, les chiffres répondent aux caractères cycliques, p. 79 (N° 77).

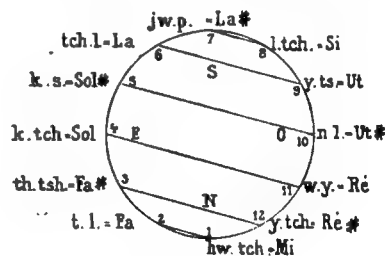


FIG. 156.

n'indiquent pas de raison satisfaisante pour cette disposition gardée intacte par le rituel des Thang¹². Le prince Tsái-yü remarque¹³ que la loi de ces rapports est de nature cosmographique, ainsi qu'il apparaît dans la figure ci-jointe, où les lyü rapprochés des

8. N° 6, *tá seū yō*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 30.

9. Les quatre objets lointains, *seū wāng*, sont les cinq montagnes sacrées, les quatre montagnes frontières, les quatre mers, les quatre fleuves; on y comprend souvent les esprits du vent, des nuages, du tonnerre, de la pluie.

10. L'expression *syén pi* désigne Kyang-yuén, qui conçut miraculeusement Heou-tsi, l'ancêtre des Tcheou.

11. Les premiers ancêtres sont Heou-tsi et ses descendants, y compris les rois Wén et Wōu.

12. N° 45, liv. 28, f. 3 v°.

13. N° 77, ff. 8, 9, 10.

directions célestes appropriées sont rangés sur la circonférence de l'horizon; il admet que ce principe cosmographique a été substitué à un principe musical par les lettrés qui, n'entendant pas le second, étaient au contraire familiers avec les spéculations cosmologiques. Il propose donc de lire (je mets entre crochets les mots corrigés) :

Sacrifices.	Instruments.	Chant.
1 ^{re} classe.....	huáng-tchông	[tchông]-lyu
2 ^e classe.....	thai-tcheou	[thai]-tchông
3 ^e classe.....	koü-yên	nân-lyu
4 ^e classe.....	juéi-piu	yung-tchông
5 ^e classe.....	yi-tou	[tâ]-lyô
6 ^e classe.....	wou-yi	kyô-tchông

Par l'interversion de quatre caractères, les lyü mâles

continuant de répondre aux six classes de sacrifices, le chant se trouve partout, à l'égard de la partie instrumentale, à la distance d'une quarte, intervalle particulièrement apprécié¹. Cette correction n'est donc pas sans vraisemblance musicale, mais aucun texte ancien ne l'autorise. Le prince appuie encore son opinion sur la musique de son temps, qui, dit-il, diffère de la musique antique, mais en a conservé quelques traditions : il est, en effet, légitime de rechercher dans les mélodies usitées au xvi^e siècle, mais datant du xiv^e, les traces au moins de la musique des Thang (vii^e-x^e siècle); il est plus hasardeux d'y retrouver la musique des Tcheou qui ont disparu mille ans plus tôt. Je transcris aussi exactement que possible l'exemple choisi.

Hymne pour le sacrifice à Confucius².

(Pour recevoir l'esprit, on joue la mélodie *Hyeu hwe*). Mode de yü (6^{te} majeure); en tout 6 strophes. Dans chaque transposition la mélodie commence et finit par la 6^{te} de la fondamentale appropriée.

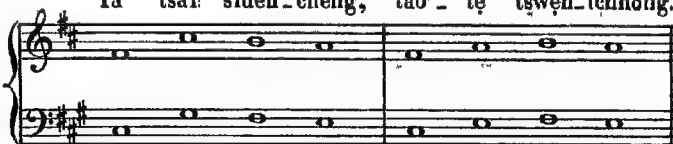
1^{re} STROPHE introduction des esprits

Très lent

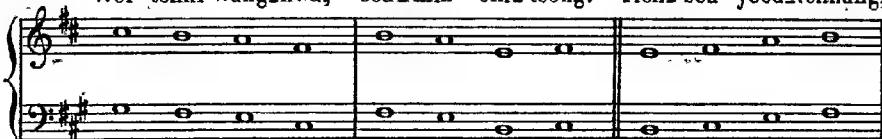
Tá tsâi siuên-chéng, táo-tj tswên-tchhông.

Chant
en La
Initiale:
I. 6^{te} de La

Orchestre
en Mi



Wéi tchhi wâng-hwá, seü-mîn chí-tsông. Tiên-seü yeou-tchhông,

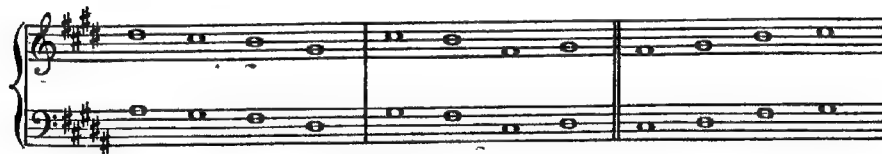


tsing tchhwen ping-lông. Chên khi lâi-kü, wou tchao chéng-yông.



Chant
en Si
Initiales:
II. 6^{te} de Si

Orchestre
en Fa#



1. Voir figure de la succession harmonique, p. 102; la 5^{te} inférieure n'est autre que l'3^{te} basse de la 4^{te} supérieure.

2. Traduction: « Grand est le Sage l'aurait: sa raison est sublime, son action est vénérable. Il règle la civilisation, et le peuple s'y conforme. L'ordre du sacrifice a des lois constantes, subtiles et pures et pro-

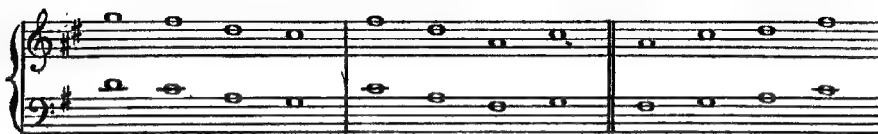
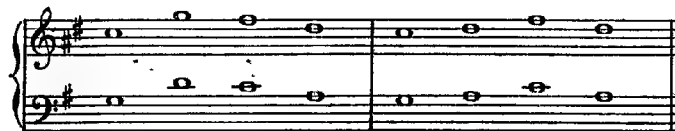
fondes. L'esprit est évoqué et arrive: ah! brillante est son apparence sainte! » Pour cette première strophe, n° 77, loco cit.; pour les autres strophes, n° 17, section *Kiky rzeou*, II, 1 à 3. — Voir le texte chinois, index, A, a).



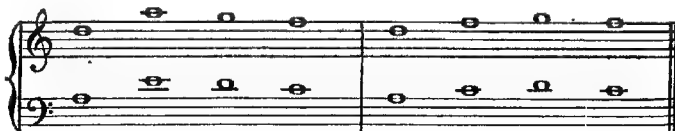
Chant
en Ut #
Initiale:
III. 6^{te} de Ut #
Orchestre
en Sol #



Chant
en Ré #
Initiale:
IV. 6^{te} de Ré #
Orchestre
en La #

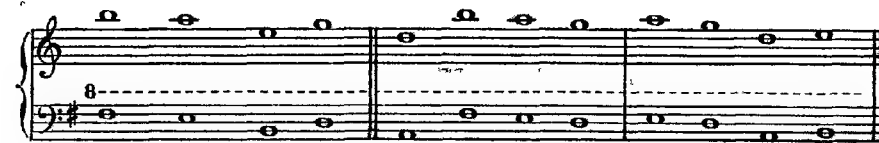
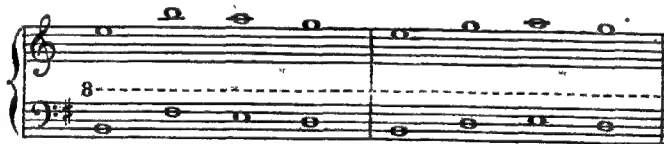


Chant
en Fa
Initiale:
V. 6^{te} de Fa
Orchestre
en Ut





Chant
en Sol
Initiale:
VL 6^{de} de Sol
Orchestre
en Ré



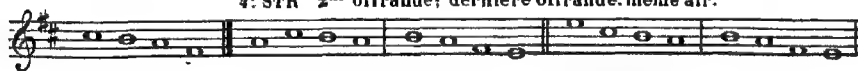
2^e STR. libation



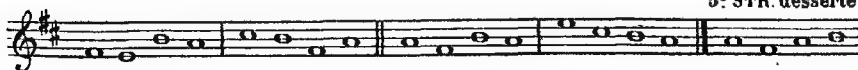
3^e STR. 1^{re} offrande

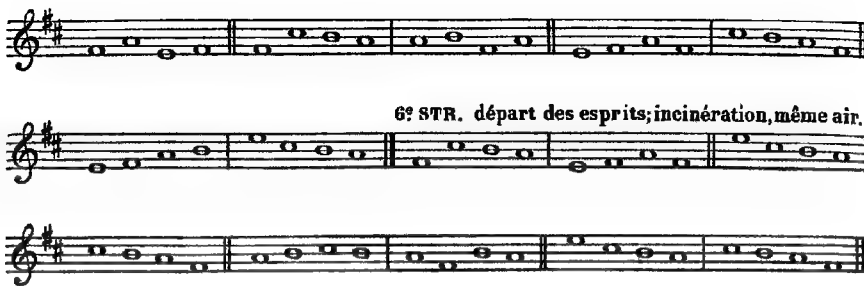


4^e STR 2^{de} offrande; dernière offrande. même air.



5^e STR. desserte



6^e STR. départ des esprits; incinération, même air.

La première strophe seule est ici donnée sous sa forme primitive et en cinq formes transposées, les autres strophes ne sont reproduites que dans un ton. Le mouvement est uniforme et très lent. La notation musicale chinoise n'indique habituellement pas la mesure, le texte chanté y supplée. J'ai considéré chaque phrase complète comme formant un vers de deux hémistiches avec césure au milieu. Cette division rythmique est à la fois conforme au sens de la phrase; à la prosodie, puisque la rime paraît à chaque fin de vers (*tchhông, tsông, lóng, yóng*, c'est-à-dire finale *ong* au ton égal, accent - ou ^); à la texture musicale, chaque phrase de deux mesures retombant soit sur la tonique (*mi la*, I) soit sur la sixte (*ut # fa #*, I), exceptionnellement sur la 5^{te} (*mi*, I 4^e strophe, mesures 2 et 4). La mélodie est construite avec les cinq notes principales et écarte les degrés complémentaires : ainsi la ligne de chant I ne renferme que les notes *la si ut # mi fa #*, c'est-à-dire prime, seconde et tierce majeure, quinte, sixte majeure, essentielles à la gamme chinoise. Une expression particulière doit résulter du système de 6^{te} qu'annonce l'annotation du début¹; mais elle ne m'est pas perceptible. Les voix et l'orchestre se font entendre ensemble à intervalle de quarte, les voix chantant le dessus; je pense du moins qu'il en est partout ainsi; la notation employée toutefois n'indique pas que l'on sorte de l'octave du *hwang-tchông*, sauf une fois au début du dernier vers de la 1^{re} strophe, et seulement pour le chant du I; rien de semblable ne se trouvant aux autres parties, il n'y a peut-être là qu'une erreur du scribe. Si, d'autre part, suivant strictement le texte, on se tenait pour les deux parties dans l'octave du *hwang-tchông*, il en résulterait des interventions de parties qui semblent opposées à la simplicité de la musique rituelle. Cette suite régulière de quartes est d'ailleurs très monotone et le dessin mélodique est pauvre. Quoi qu'il en soit, cet exemple explique l'interprétation donnée au passage en question du *Tcheou li* et, quand on songe à la force de la tradition, on tient pour au moins probables les corrections que l'expérience musicale du prince Tsai-yü apporte au texte des lettrés.

« En général², on règle les six mélodies par les cinq degrés, on les développe par les huit espèces de sons. En général pour les six mélodies, avec une strophe on atteint les espèces emplumées et les esprits

des lacs et des rivières; avec deux strophes on atteint les espèces nues et les esprits des montagnes et des forêts; avec trois strophes on atteint les espèces écaillues et les esprits des collines et des côtes; avec quatre strophes on atteint les espèces poilues et les esprits des berges et des plaines inondées; avec cinq strophes on atteint les espèces à carapace et les esprits de la terre; avec six strophes on atteint les espèces figurées des astres et les esprits du ciel. » Plusieurs commentateurs sont d'accord pour admettre que chaque nature d'esprits est représentée par certaines sortes d'animaux en raison de leur habitat et de leurs mœurs³; les esprits représentés par lesdits animaux se manifestent et s'approchent quand on les évoque par des airs appropriés; les espèces les plus mobiles sont attirées par un petit nombre de strophes; les espèces à carapace, qui sont lourdes et lentes, les esprits célestes, qui sont les plus respectables et les plus lointains, ne sont émus que par l'insistance des mélodies. Le prince Tsai-yü, à propos de ce passage, adopte des vues un peu différentes⁴. D'après lui, le texte n'indique pas que les animaux viennent en réalité, mais seulement qu'on peut alors célébrer les rites et entrer en rapport avec les divers esprits. Il rapproche, d'autre part, le présent texte d'un autre passage du *Tcheou li*⁵ : « montagnes et forêts, les animaux sont d'espèce poilue; rivières et lacs, les animaux sont d'espèce écaillue; collines et côtes, les animaux sont d'espèce emplumée; berges et plaines inondées, les animaux sont à carapace; plaines hautes et terres humides, les animaux sont d'espèce nue (grenouilles et vers). » En corrigeant le premier texte d'après celui-ci, la correspondance numérique deviendrait plus satisfaisante : avec une strophe on atteint les espèces à carapace qui vivent dans les endroits inondés, or 4 comme 6 est le nombre de l'eau; il faut deux strophes pour les espèces emplumées des collines qui correspondent au feu, aux nombres 2 et 7; trois strophes pour les espèces écaillues et aquatiques, puisque 3, nombre du bois, est aussi le nombre du dragon et de la mer orientale; quatre strophes pour les espèces poilues symbolisées par le tigre blanc des monts occidentaux, 4 étant le nombre du métal et de l'occident⁶; cinq strophes pour les espèces nues et les esprits de la terre, puisque 5 est le nombre de la terre; six strophes pour les esprits célestes, puisque 6 est le nombre des lyü mâles, des lyü femelles, des

1. Voir chap. IV, p. 115, etc.

2. N° 6, *tu seu yü*, liv. 32. — N° 9, tome II, p. 32, etc. Tout en adoptant le sens donné par Ed. Biot, je m'écarte sensiblement ici de sa rédaction, en vue de restituer plus près du texte.

3. Certains auteurs conviennent aussi à certaines localités : « si le génie local est le pin, le pays est appelé territoire du génie pin. » Voir n° 9, tome I, p. 194. Dans ce rapport entre une localité et une espèce animale ou végétale, on saisit une idée religieuse très primitive.

4. N° 77, f. 12 v°.

5. N° 6, *ti seu thod*, liv. 9. — N° 9, tome I, p. 194.

6. Ce passage fait allusion aux quatre animaux célestes, *seu ling*, soit quadrupède, le tigre blanc de l'ouest; oiseau, l'oiseau rouge du midi; animal écaillé, le dragon bleu de l'orient; animal à carapace, la tortue noire du nord. Seu-ma Tshien parle déjà de ces quatre figures symboliques.

mélodies et des danses. Le rapprochement proposé ne manque pas de justesse, les nombres de strophes en tirent un sens conforme à la cosmologie chinoise; toutefois 6 demeure douteux, puisqu'il répond ici au ciel, ailleurs à la terre, et dans d'autres cas à l'eau. Il ne faut pas trop presser le texte de ces multiples systèmes métaphysiques qui ont hanté le cerveau des Chinois; on perdrait son temps à vouloir unifier les théories du *Tcheou li*, texte peut-être corrompu, au moins composite et d'époque douteuse, mais qui ne saurait être utilisé si l'on n'en interprète la concision au moyen de ce qui est connu des idées antiques.

« Toute mélodie¹ où le *yuén-tchong* est fondamentale, ou le *hwang-tchong* est 3^{re} majeure, où le *thai-tcheou* est 5^{te}, où le *kou-syen* est 6^{te} majeure, ... avec laquelle on exécute la danse *Yün men*, est jouée au solstice d'hiver au terre rond élevé au-dessus de terre. Une telle mélodie en 6 strophes fait descendre les esprits célestes qu'on peut atteindre et honorer. Toute mélodie où le *hân-tchong* est fondamentale, où le *thai-tcheou* est 3^{re} majeure, où le *kou-syen* est 5^{te}, où le *nân-lyu* est 6^{te} majeure, ... avec laquelle on exécute la danse *Hyên tchhi*, est jouée au solstice d'été sur le terre carré au milieu du lac. Une telle mélodie en 8 strophes fait sortir les esprits terrestres que l'on peut atteindre et honorer. Toute mélodie où le *hwang-tchong* est fondamentale, où le *tâ-lyu* est 3^{re} majeure, où le *thai-tcheou* est 5^{te}, où le *ying-tchong* est 6^{te} majeure, ... avec laquelle on exécute la danse *Thai chao* est jouée dans le temple des Ancêtres. Avec une telle mélodie en 9 strophes on peut atteindre et honorer les mânes. » Ce passage fait suite à celui de la p. 106 et décrit avec plus de détails la partie musicale des sacrifices majeurs; il a directement inspiré les règles citées plus haut de la dynastie des Thang : les lettrés de cette époque y voyaient donc le précepte du changement de fondamentale pour diverses strophes. Mais auparavant Tchêng Hyuén avait admis que dans une même mélodie la prime, la tierce, la quinte, la sixte sont choisies indépendamment, pour leurs relations avec diverses constellations et par suite avec les esprits célestes, les esprits terrestres et les mânes; si l'on adoptait cette opinion, les termes *kong*, *kyô*, etc., per-

draient toute signification; il n'y a pas à insister sur l'absurdité de l'explication repoussée sous les Thang, réfutée encore plus tard par Tcheou Hi. Resterait à déterminer pourquoi tels *lyü* ont été choisis : c'est dans les habituelles considérations cosmologiques que le prince Tsai-yü cherche le motif de ce choix². Ainsi le *yuén-tchong*, c'est-à-dire *kyâ-tchong*, répond à l'est franc où apparaît le Souverain Céleste; le nombre 6 convient au Ciel, puisque six points se disposent bien en cercle, tandis que huit points déterminent un carré et représentent la Terre; les *lyü* *ying-tchong*, *hwang-tchong*, *tâ-lyü*, *thai-tcheou* coïncident avec les signes de la région nord *hai*, *tséu*, *tchheou*, *yin*, région des mânes. Si le degré *chûng* n'est pas mentionné, c'est que le son de la 2^{de} va s'éteignant, *chât*, et qu'il est odieux aux esprits; d'ailleurs il est probable qu'on n'écarterait pas ce degré, qu'on se bornait à ne le pas prendre comme base d'un système.

Le mot *pyên*, changement; que j'ai traduit provisoirement par strophe, d'accord avec les musicologues des Thang et avec le prince Tsai-yü³, est toutefois susceptible d'une autre explication. L'auteur du *Kyôu wou tât chi*⁴ expliquant la production des *lyü*, conclut : « avec douze *pyên* on revient au nombre général du *hwang-tchong*. » Tcheou Hi dit de même : « si le *hwang-tchong* est fondamentale, avec six *pyên* on atteint le *ying-tchong* qui est l'octave diminuée, avec sept *pyên* on atteint le *jwei-pin* qui est la quinte diminuée. » *Pyên* indique ici l'intervalle de quinte entre deux *lyü* qui se suivent dans l'ordre de production; le nombre des *pyên* n'est pas le nombre des quintes, mais le nombre des notes qui limitent ces quintes en comprenant le point de départ et le point d'arrivée; ainsi du *hwang-tchong* au *ying-tchong*, Tcheou Hi trouve six *pyên*, alors que nous comptons cinq quintes. Mais d'autre part le *Kyôu wou tât chi* s'exprime comme nous quand il parle de douze *pyên* du *hwang-tchong* au *hwang-tchong*.

C'est ce dernier sens de *pyên* qu'adopte Hân Pung-khi dans son *Yuén tû tchî yô*⁵. Sous les Tcheou, explique-t-il, tout système débutait par la sixte de la fondamentale; puis il donne les éléments du tableau suivant :

Fondamentale : 6 ^{te} et initiale :	a) <i>hwang-tchong</i> (1 ^{re}) <i>nân-lyu</i> .	b) <i>Yün-tchong</i> (3 ^{re}) <i>kou-syen</i> .	c) <i>thai-tcheou</i> (5 ^{te}) <i>ying-tchong</i> .	d) <i>nân-lyu</i> (6 ^{te}) <i>jwei-pin</i> .	e) <i>kou-syen</i> (3 ^{re}) <i>tâ-lyü</i> .
<i>nân-lyu</i>					
<i>kou-syen</i>	1 ^{re} quinte				
<i>ying-tchong</i>	2 ^e —	1 ^{re} quinte			
<i>jwei-pin</i>	3 ^e —	2 ^e —	1 ^{re} quinte		
<i>tâ-lyü</i>	4 ^e —	3 ^e —	2 ^e —	1 ^{re} quinte	
<i>yî-tse</i>	5 ^e —	4 ^e —	3 ^e —	2 ^e —	1 ^{re} quinte
<i>kyâ-tchong</i>	6 ^e —	5 ^e —	4 ^e —	3 ^e —	2 ^e —
<i>wou-ly</i>	7 ^e —	6 ^e —	5 ^e —	4 ^e —	3 ^e —
<i>tchong-lyu</i>	8 ^e —	7 ^e —	6 ^e —	5 ^e —	4 ^e —
<i>hwang-tchong</i>	9 ^e —	8 ^e —	7 ^e —	6 ^e —	5 ^e —

1. N° 6, *tsi sên yô*, liv. 22. — N° 2, tome II, p. 24.

2. N° 77, f. 18, etc. — N° 24, liv. 3, ff. 1 a 4, donne aussi une explication cosmologique.

3. N° 77, f. 13 r°. « Quand on exécute un air, un couplet, *chyun*, s'appelle *tchêng*, parfait, s'appelle aussi *tchong*, complet, s'appelle aussi

pyên, changement. » On pourrait encore ajouter d'autres synonymes, par exemple *khyû*, repos. Voir p. 139.

4. N° 47, liv. 145, f. 2 v°.

5. N° 62, liv. 66, f. 31 r°; voir aussi n° 24, liv. 3, f. 5 r°.

6. N° 73 (Y. I. t.), liv. 60, f. 14, etc.).

Le hwàng-tchông fondamentale correspond donc à 9 quintes, le lin-tchông (hân-tchông) à 8 quintes : c'est la base des systèmes décrits par le *Teheou li* pour les sacrifices aux mânes et aux esprits terrestres ; la coïncidence ne persiste pas pour les sacrifices aux esprits célestes, puisque 6 quintes avec le yuén-tchông (kyû-tchông) fondamentale ne se trouvent pas dans le tableau de Hân Pâng-khi. Cette explication est donc insuffisante, ne rendant d'ailleurs pas compte des lyû accessoires de chaque série ; toutefois, et malgré que les auteurs du Catalogue Impérial¹ la traitent d'extravagante, peut-être sans la bien comprendre, elle semble indiquer le sens général de considérations musicales antiques dont on trouve l'écho dans le *Tsô tchouân* et dans les *Chi ki*². A la date de 541 A. C., Tâo rapporte la consultation donnée par Hwô, médecin du pays de Tshin, au marquis de Tsin alors régnant ; on y remarque les phrases suivantes, « La musique des anciens rois, c'est par elle qu'on réglait toutes les affaires ; il y avait donc cinq *tsyû* (segment, règle) qui, lents ou rapides, initiaux ou finaux, se rejoignaient l'un l'autre ; étant posé le son médian, si l'on diminue [la longueur], après cinq diminutions, il n'est pas permis de jouer [des instruments]. » Tshai Yuén-ting³ voit dans ce texte la loi, impérative dans l'antiquité, qui ne permet de construire des systèmes que sur les cinq degrés principaux ; cette explication est admissible, bien que les termes employés soient particuliers à ce passage : la diminution de longueur indique le passage à la quinte supérieure, et dans la série des quintes le sixième degré obtenu est un degré complémentaire, donc inapte à fonder un système ; la diminution, *kyûng*, veut donc dire le passage à la quinte supérieure ; quant à l'expression son médian, elle est appropriée pour la fondamentale, l'initiale de l'époque étant la sixte, la fondamentale étant d'ailleurs la troisième note sur la première corde du khin. Le texte de Seû-mâ Tshyên est très bref : « La neuvième supérieure est ceci : *châng*, 8 ; *yû*, 7 ; *kyô*, 6 ; *kông*, 5 ; *tchi*, 9. » On trouve justement dans le tableau qui précède, qu'avec la 2^e (*châng* = thâi-tsheou) pour fondamentale, le hwàng-tchông est la 8^e note ; avec la 6^e (*yû* = nân-lyû), le hwàng-tchông est la 7^e note ; avec la 3^e (*kyô* = kôn-syên), le hwàng-tchông est la 6^e note, avec la 5^e (*tchi* = lin-tchông), le hwàng-tchông est la 9^e note. La coïncidence cesse pour le kông fondamentale, le hwàng-tchông devrait être exprimé par 10 et non par 5. Mais Seû-mâ Tshyên (ou ses copistes) a peu compris la partie technique de la théorie musicale : les dimensions des lyû sont pleines de fautes grossières⁴, l'allusion à la transposition est concise

jusqu'à l'obscurité⁵. Les nombres dont nous parlons ont été mentionnés par tradition, sans que le sens en fût saisi ; l'un d'eux a été confondu avec un terme de la série musico-cosmologique⁶. En effet, dans cette série, kông répond à 5 ; de plus, les éléments de la série peuvent être sans inconvénient augmentés ou diminués de 5, nombre des éléments, 1 ou 6 représentant l'eau, 3 ou 8 le bois, etc. Par une extension abusive on aura admis que 5 peut remplacer 10, oubliant qu'il s'agit de 10 notes formant une série de 9 quintes.

Entre l'explication de Hân Pâng-khi ainsi appuyée et l'interprétation classique qui fait de pyên une strophe, ou une section de strophe, il est difficile de prendre parti. Les anciennes formules ont, au cours des âges, revêtu des sens divers, ont subi des retouches conformes aux idées régnantes ; les textes sont trop rares pour qu'on distingue nettement les théories successives. La partie musicale du *Teheou li* qui vient d'être examinée, ne rappelle en rien les 60 lyû de King Fâng, mais suppose sous une forme délicate, impossible d'ailleurs à préciser, l'emploi de la transposition : on en peut conclure qu'elle est antérieure à King Fâng, à Lyeou Hin ; elle serait vraiment en partie un document ancien, qui a dû être connu de Seû-mâ Tshyên, ayant été remis au jour au cours du 1^{er} s. A. C., et qui pourrait remonter au 1^{er} s. ou au delà. Au contraire, la liste et la définition des lyû seraient étrangères à cette ancienne théorie musicale. Dans l'appendice II au tome III de sa traduction des *Chi ki*, p. 638, M. Chavannes a réuni les plus anciens textes où il soit parlé des lyû avec quelque détail, trois passages du *Tsô tchouân* et deux passages des *Kwî yu* ; il y a ajouté quelques observations relatives à des cloches antiques ; il a ainsi démontré, d'accord avec les commentateurs chinois, que dans ces documents il est question seulement de cloches ; les unes s'appellent *lyû*, les autres *tchông* ; elles sont séparément désignées par des noms soit identiques, soit très analogues à ceux des tuyaux sonores ; rien n'indique qu'elles soient habituellement réunies en carillons ; l'un des textes du *Tsô tchouân* (506 A. C.) en montre deux séparées de toutes les autres ; même les discours du musicien Tcheou Kyeou⁷, qui abondent en considérations morales, astrologiques, cosmologiques, qui marquent même une connaissance précise des cinq et des sept degrés, ne font nulle allusion à un rapport fixe entre les lyû et montrent dans quel embarras on se trouvait pour fondre une cloche *tâ-lin* avec le métal d'une cloche *woû-yi*. Il n'y avait donc pas de règle, mais seulement de vagues notions empiriques⁸.

1. N° 60, liv. 28, f. 45, etc.

2. N° 2. — N° 10, tome V, pp. 572 et 580 : 先王之樂。所以節百事也。故有五節。遲速本末以相及。中聲以降。五降之後不容彈矣。 — N° 34. — N° 33, tome III, p. 210.

3. N° 62, liv. 54, f. 4 vo.

4. Voir p. 87.

5. Voir p. 93.

6. Voir pp. 93 et 94.

7. *Kwî yû*, *Teheou yû* (N° 2 ; Catalogue 687 ; liv. 3, f. 20, etc.). Voir une partie du texte (N° 74, f. 80 vs. — N° 75, f. 22 vs) ; de Harlez en a donné une traduction peu sûre, *Journal Asiatique*, janvier-février 1894, p. 64 et suivantes.

8. Les cloches auraient-elles pu hasarder formé un système de diatonisme remplacé plus tard par la série des tuyaux ? Un commentateur des *Yüé ling* exprime une idée analogue (N° 38, liv. 4, f. 1 vo). Les sagesses de la haute antiquité, s'appuyant sur les principes yin et yang, ont distingué le son du vent selon sa direction, ont discerné l'aigu et le grave ; mais ils ne pouvaient se servir de caractères [pour noter ces observa-

tions] qui restaient dans la tradition orale. Alors pour la première fois on fondit du métal en cloches pour servir de base aux sons des douze mois, ensuite pour laisser circuler les influx montants et descendants. Les cloches étant difficiles à discerner, on coupa des bambous en tuyaux et on les appela lyû : les lyû sont la mesure de la hauteur du son. » La nomenclature traditionnelle des lyû, telle qu'elle a été étudiée à la p. 76, confirmerait cette opinion ; les termes lombés en désuétude (N° 35, tome III, p. 630) ou sont des homophones des termes modernes (洗 *kou-yên* pour 姑洗 *kou-syên*, 妥 [按] 賓 *jîn-pîn* pour 姑賓 *jwé-pîn*, 楚鍾 *tsu-tchông* pour 林鍾 *lin-tchông*), ou en dérivent, comme *ti-tin*, la grande *tin-tchông*). La nomenclature n'a donc changé en rien d'essentiel et, sur les douze termes, quatre sont des *tchông*, cloches, trois sont des *lyû*, aides ; les cinq qui portent des noms spéciaux, appartiennent tous à la série mâle, qui semble donc bien primitive et dominante, les *lyû* femelles ayant été nommées comme les aides des autres. Mais pour admettre que les lyû cloches aient formé un système de diatonisme, il faudrait qu'une loi au moins empirique eût exprimé les rapports de dimension des cloches diverses. L'archéologue Yuén Yuên (a) (voir n° 25, tome III, p. 640) a énoncé une formule qui relierait la hauteur des cloches à la longueur des lyû correspondants,

« Brusquement, au III^e siècle avant notre ère, le sens du mot *lyü* est changé; cette dénomination s'applique à des tuyaux sonores, et nous trouvons énoncée par *Lyü Poü-wéi* la loi de la progression par quintes; il semble qu'un système musical tout nouveau soit venu se substituer aux carillons rudimentaires auxquels la Chine s'était jusqu'alors complu. Et comme ce système est exactement celui des Pythagoriciens, comme il fait son apparition en Extrême Orient après l'expédition d'Alexandre, on doit être porté à croire qu'il fut un apport de la civilisation hellénique en Chine¹. » Les faits cités par le *Tsü tchwan* et les *Kwéi yü*, aussi bien que l'absence de rapports précisés entre les longueurs des tuyaux, que la division en *lyü mâles* et *lyü femelles*, que la relation des cloches aux esprits, aux éléments, aux principes cosmogoniques, forment disparate avec ce qui a été relaté d'abord : on trouve ainsi deux séries d'idées différentes dans les mêmes ouvrages et côte à côte dans les mêmes passages. A une époque plus ancienne on constate seulement l'existence de la gamme pentaphone, puis heptaphone; entre le VI^e siècle et le milieu du III^e, les théories musicales, cosmogonique et acoustique, furent probablement pour la première fois unies en un système plus cohérent qui, vers la première moitié du III^e siècle, fut modelé à nouveau par les influences occidentales; il est douteux que ce système des *lyü* ait pu agir sur la pratique musicale dans l'anarchie de la fin des Tcheou, et c'est seulement au I^{er} s. A. C. qu'on voit des tentatives pour l'introduire parmi les musiciens : les unes, comme celle de *King Fäng*, étaient franchement novatrices, d'autres se présentaient sous le couvert de l'antiquité, gardaient peut-être réellement les idées du III^e siècle. D'ailleurs tous les novateurs, imbus des habituels principes cosmogoniques qui jusqu'aujourd'hui façonnent le cerveau chinois, ont également appuyé leurs réformes sur des considérations de ce genre. Ces théories savantes, contrairement aux traditions des artistes, eurent peu de succès sous les Han, sombrèrent presque dans les troubles de l'âge suivant et ne furent réellement consacrées que sous les Thang, qui les crurent vraiment antiques. Il faut voir rapidement ce qui en est advenu depuis lors.

Dès la fin du IX^e siècle le désordre se mit dans la musique impériale, et dans un rapport (939) présenté à un souverain de la brève dynastie des Tcheou postérieurs, *Wang Phô* constatait² : « il y a seulement sept sons qui forment le système de *hwang-tchong* fondamentale, ... les 83 autres systèmes ont disparu, la musique n'a jamais été si ruinée qu'à présent... Dans les 84 systèmes il existait plusieurs centaines de chants, il en reste seulement 9 que l'on attribue tous au système de *hwang-tchong* fondamentale. Mais si l'on examine les mélodies, dans le nombre trois chants sont de *hwang-tchong* fondamentale; les six autres mélangent plusieurs systèmes, probablement parce qu'ils ont été transmis à faux. » Les Thang, d'après quelques auteurs, avaient admis 84 systèmes, 12 systèmes répondant à chaque degré de la gamme : on voit que moins d'un siècle de troubles avait fait

oublier la pratique de cet art raffiné et peu populaire. A la suite du rapport cité, *Wang Phô* fut chargé de restaurer la musique savante, et il poursuivit son œuvre sous les Song, qui dès l'année suivante succédèrent aux Tcheou. Ses efforts et ceux de ses successeurs, tels que *Hwô Hyên* et les autres que j'ai nommés plus haut (p. 84), ne furent pas sans résultat³, puisque pendant toute la durée de la dynastie on trouve mention et de la transposition et de faits qui l'accompagnent ou la supposent, variation des *lyü* selon les mois, présence des quatre sons aigus (p. 89), existence des 84 systèmes. Du X^e au XII^e siècle, la composition des mélodies fut très active; des recueils furent formés, quelques-uns consacrés à un ou deux systèmes. On cite aussi des modifications apportées à la construction de l'orgue à bouche 403 en vue de faciliter les changements de système (1006). Toutefois, ce qui domine alors, ce sont les discussions théoriques sans conclusion, les réformes prescrites puis rapportées; l'habileté technique ne semble pas toujours à la hauteur des théories⁴, puisque la musique impériale jouait seulement en *hwang-tchong* (1001) et qu'une haute paye fut promise à ceux qui pourraient jouer d'après le *lyü* du mois. A la fin du XII^e siècle, après que les Song se sont retirés au sud du Fleuve, les auteurs constataient que les traditions musicales se perdent de plus en plus, que la musique des barbares a envahi même l'orchestre rituel⁵.

Pendant la même période, les barbares qui occupent la Chine du nord, cultivent la musique savante de leurs sujets sans la déformer outre mesure. Les *Khi-tan* (*Lyâo*), si longtemps en relation avec les Thang, leur avaient emprunté avec quelques-uns de leurs orchestres la théorie même des systèmes, telle qu'elle apparaît sous l'influence des doctrines hindoues; l'histoire des *Lyâo*⁶ résume rapidement l'exposé de *Sou-tchi-phô* et donne les noms de 28 systèmes alors usités, les 21 autres étant perdus. En effet, sur la gamme de 7 notes on construisait 49 systèmes; l'accord des instruments était réalisé non d'après les *lyü*, mais au moyen du *phü-phä* 423 : ces détails insuffisants laissent reconnaître la musique des Thang simplifiée, peut-être même amputée de la transposition pratique, puisqu'il n'est question nulle part de l'emploi des systèmes énumérés. Chez les *Joü-tcheu* (*Kin*), vainqueurs des *Lyâo*, puis des Song, on s'inspire de très près des rites des Thang à partir du milieu du XI^e siècle⁷ : un système d'hymnes pour toutes les circonstances rituelles correspond aux douze hymnes des Thang (p. 100), chaque hymne est exécuté sur le système approprié d'après les principes du *Tcheou li* expressément visés; on relève mention de systèmes qui ont pour fondamentales les *lyü* suivants : *hwang-tchong*, *tâ-lyü*, *thai-shéou*, *kyü-tchong*, *kou-syên*, *lin-tchong*, *woü-yi*, *ying-tchong*. Ces faits concernent la moitié septentrionale de la Chine; il est difficile toutefois de croire que la décadence musicale fût complète dans l'empire du sud : il y avait sans doute affaiblissement, non pas ruine. Aussi est-ce sans surprise qu'on trouve au XIII^e siècle la transposition officiellement en vigueur chez les Mongols maîtres de la

mais rien ne la confirme; de plus, aucune formule n'est indiquée même par allusion dans le *Tcheou li* (N^o 6, *lyün tchong*, liv. 23; *for tchü*, liv. 41. — N^o 9, tome II, pp. 56, 498), et le fait conté par le *Tsü tchwan* montre l'embarras des techniciens de l'époque.

(6) *Yuen Yüên* (1761-1817), lettré et érudit qui arriva aux fonctions de vice roi à Canton, auteur copieux et protecteur décliné des décrets.

1. N^o 35, tome III, p. 641.

2. N^o 47, liv. 145, f. 3.

3. N^o 53, liv. 30. Ces résultats sont marqués par le *Song chi* (Y. I. t.,

liv. 15, f. 14), qui donne à la date de 977 la liste de 15 mélodies, *kyü*, appartenant à 18 systèmes, *tyü*. On est d'ailleurs en droit de douter si, des 84 modes des Thang et des Song, un fait ne présente pas des combinaisons surtout théoriques.

4. N^o 53, liv. 30, L. 1^{re}.

5. N^o 48 (Y. I. t., liv. 13). — N^o 24, liv. 5, f. 10^{re}. — N^o 27, liv. 41.

6. N^o 27, liv. 41. — N^o 49, liv. 84, f. 7, etc.

7. N^o 50, liv. 39, f. 3 et 8; liv. 40.

Chine¹, et au xvi^e siècle un nouvel emploi du même procédé signalé par le prince Tsai-yü². « Le lyü principal forme le système normal, *phing tyáo*, le demi-lyü forme le système aigu, *tshing tyáo*... Avant le solstice d'hiver³, le demi-lyü du hwàng-tchong sert de fondamentale; après le solstice, le lyü principal sert de fondamentale. Avant le grand froid, le demi-lyü du lá-lyü sert de fondamentale; après cette époque le lyü principal sert de fondamentale; et pour les autres lyü, de même. » Toutefois, dit plus loin l'auteur, « du solstice d'hiver au solstice d'été ce sont les mois qui naissent du principe yáng, il existe des demi-lyü et pas de doubles lyü; du solstice d'été au solstice d'hiver ce sont les mois du principe yin, il y a des doubles lyü et pas de demi-lyü : le yáng, en effet, répond à 1, et le yin à 2. Donc pour tchong-lyü et les lyü précédents le demi-lyü précède et le lyü principal suit; pour jwéi-pín et les lyü suivants le lyü principal précède et le double lyü suit. » Mais l'application du principe ne s'arrête pas là : « quand on chante les *Kwéi fong*⁴, le kou-syên, tierce du hwàng-tchong, est initiale et finale; quand on chante le *Syáo yá*, le lin-tchong, quinte, est initiale et finale; pour chanter le *Tá yá*, le hwàng-tchong, fondamentale, est initiale et finale; pour les hymnes des Tcheou, le nán-lyü, sixte, pour ceux des Chang, le thá-tsheou, seconde, servent d'initiale et de finale. » Chaque mois on change le lyü, mais pour les poésies de chaque section le degré employé comme initiale et finale reste toujours le même. Seulement, sur ce point comme sur plusieurs autres, le prince de Tchong combat les idées et la pratique de son temps. Cela semble résulter du fait que, dans tout le *Tá ming hwéi tyên*⁵, il n'est pas question de la transposition; un peu plus tôt, vers 1536, Tchang Ngó⁶ déclarait que l'orchestre impérial employait six cloches et laissait muet le reste du carillon, que la gamme de hwàng-tchong fondamentale était seule en usage, ce qui équivalait à dire que la transposition était inusitée : les regrets de Tchong Ngó ne semblent pas l'avoir ramenée dans la pratique.

Le *Tu tshing hwéi tyên*⁷ nous renseigne au contraire copieusement sur les principes appliqués aujourd'hui à la musique officielle et qui datent de la réforme des années Khang-hi au début du xvi^e siècle. « Le hwàng-tchong est fondamentale pour les sacrifices au Ciel et au Chang-ti, le lin-tchong est fondamentale pour les sacrifices à la Terre. Le thá-tsheou est fondamentale pour sacrifier aux Empereurs et Impératrices de la dynastie régnante, ainsi qu'au So-

leil et à Thá-swei⁸. Le nán-lyü est fondamentale pour sacrifier à la Lune. Le kou-syên est fondamentale pour sacrifier aux Premiers Laboureurs. Au printemps, le kyü-tchong est fondamentale, à l'automne le nán-lyü est fondamentale pour les sacrifices au Thá-ché, au Thá-tsi⁹, aux Souverains des dynasties précédentes et à Confucius. Pour adresser des prières et des remerciements aux Esprits protecteurs de l'agriculture (ché et tsi) on prend comme fondamentale le lyü du mois. Quand l'Empereur paraît dans la salle du trône¹⁰ aux trois grandes fêtes de l'année, la fondamentale est le hwàng-tchong; quand l'Impératrice vient dans le palais central aux trois grandes fêtes de l'année, la fondamentale est le nán-lyü. Pour les réunions ordinaires de la Cour, on prend comme fondamentale le lyü du mois... En général¹¹ il y a des mélodies à 9 reprises [pour les sacrifices offerts au Chang-ti], à 8 reprises [pour les sacrifices offerts à la Terre], à 7 reprises [pour les sacrifices célébrés à l'autel de l'agriculture, à l'autel du Soleil, à l'autel des Premiers Laboureurs], à 6 reprises [pour les sacrifices célébrés au temple des Ancêtres, à l'autel de la Lune, etc.]. »

Si l'on compare ces règles avec celles de l'époque des Thang (p. 99 et suivantes), on en aperçoit immédiatement la ressemblance : le nombre des strophes, le texte des hymnes varient avec la nature des sacrifices¹², la fondamentale de la mélodie change de même. Mais sur ce point on a simplifié : les transpositions sont moins fréquentes, et ne se présentent pas dans le cours d'un service religieux unique; les tonalités anciennes ont été abandonnées, d'autres ont été choisies hors des traditions des Thang, en tenant compte toutefois de croyances et d'idées de même ordre. Ainsi le hwàng-tchong sert de fondamentale dans les sacrifices au Ciel, parce qu'il est le lyü de la 1^{re} lune et qu'à cette saison l'influence vivifiante du Ciel reprend à se faire sentir; le thá-tsheou convient au Soleil parce qu'il est la forme mâle du kyü-tchong, lequel répond à l'équinoxe de printemps : c'est en effet à l'équinoxe qu'on célèbre le culte du Soleil; le hwàng-tchong est assigné à l'Empereur, prince des hommes et image du Ciel, le nán-lyü à l'Impératrice, parce qu'on peut comparer l'Empereur au soleil, l'Impératrice à la lune.

On trouvera ci-dessous comme exemple de transposition la 4^{re} strophe de l'hymne chanté à présent en l'honneur de Confucius au sacrifice du printemps et à celui de l'automne¹³; on pourra le comparer à l'hymne de la dynastie précédente donné à la p. 103.

<i>tshyao fín</i> , équinoxe d'automne.....	23 septembre.
<i>hán tou</i> , grande froide.....	8 octobre.
<i>ch'ang kyung</i> , descente du givre.....	23 octobre.
<i>lí t'ung</i> , début de l'hiver.....	7 novembre.
<i>syao ayo</i> , petite neige.....	22 novembre.
<i>tsi ayo</i> , grande neige.....	6 décembre.

4. N° 2.

5. N° 64.

6. N° 62, liv. 31, f. 42 r. — N° 52, liv. 61, f. 13, et Je n'ai pas trouvé l'autre indication sur Tchang Ngó.

7. N° 85, liv. 34, n. 1, 2. — N° 80, liv. 410, n. 15, 18.

8. L'esprit de l'année, identifié à la planète Jupiter.

9. Esprits protecteurs du territoire de l'Etat.

10. N° 65, liv. 34, f. 3 v°.

11. N° 65, liv. 34, f. 12 v°, etc.

12. Je n'ai pas traduit les détails relatifs aux hymnes employés; l'appropriation de ceux-ci est encore plus minutieuse qu'au temps des Thang; au lieu de 12 hymnes tous intitulés *hwéi*, concorde, il existe quatre séries caractérisées par des mots différents : *phing*, égalité calme, pour l'autel du Ciel, l'autel de la Terre, le temple des Ancêtres, etc.; *hán*, éclat, pour l'autel du Soleil; *kyung*, lumière, pour l'autel de la Lune, *fong*, abondance, pour l'autel des Premiers Laboureurs, l'autel de l'agriculture, etc. Chaque série comprend un nombre différent d'hymnes. Chaque hymne convient à une cérémonie particulière (N° 60, liv. 34, f. 8).

13. N° 20 a), liv. 2, f. 1 à 4, 1^{re} série et 2^e série.

1. N° 31, liv. 98 et 99.

2. N° 74, ff. 73 v°, 74 r°.

3. Ce texte vous donne aussi 24 périodes solaires, *chi*, qui partagent l'année chinoise, savoir :

	environ
<i>tshing tchi</i> , solstice d'hiver.....	21 décembre.
<i>syao lán</i> , petit froid.....	5 janvier.
<i>tá hán</i> , grand froid.....	20 janvier.
<i>lí tshuén</i> , début du printemps.....	6 février.
<i>yü ch'ui</i> , eau de pluie.....	19 février.
<i>king tchi</i> , réveil des hibernants.....	6 mars.
<i>tchou an fan</i> , équinoxe de printemps.....	21 mars.
<i>tshing ming</i> , clarté pure.....	9 avril.
<i>kou yü</i> , pluie des céréales.....	20 avril.
<i>ti hyn</i> , début de l'été.....	8 mai.
<i>syao mün</i> , petite plénitude.....	21 mai.
<i>mang tchong</i> , corvées barbares.....	9 juin.
<i>hyn tchi</i> , solstice d'été.....	21 juin.
<i>syao choh</i> , petite chaleur.....	7 juillet.
<i>tsi choh</i> , grande chaleur.....	23 juillet.
<i>tsi tshyau</i> , début de l'automne.....	8 août.
<i>tchou chon</i> , essai de la chaleur.....	23 août.
<i>po tou</i> , rosée blanche.....	8 septembre.

Hymne pour le sacrifice à Confucius¹ (partie de syáo).

I. Au printemps le *kyá-tchông* (2^e aiguë) est fondamentale; le *ying-tchông* grave (8^e diminuée aiguë) est initiale.
 II. A l'automne le *nán-lyù* (3^e aiguë) est fondamentale; le *tchông-lyù* (3^e aiguë) est initiale.
 Pour recevoir l'esprit, on joue la mélodie *Tcháo phing*.

Très lent.

1^{re} STROPHE

Tá tsài không - tseù, siên - kiũ siên - tchī.

Yü - thiên - tí tshāu, wán - chí tchī - chī. Siàng-tchēng lín fōu,

yún tǎ - kīn - seũ. Jī - yuě kí - kiě, khiên - khwēn tshīng - yī.

2^e STR.

3^e STR.

4^e STR.

¹. Traduction de la strophe : « Grand est Confucius, prévoyant, présent. Au Ciel et la Terre il est associé, Maître de tous les âges. Les présages heureux se manifestent parmi les bandes de soie ornées de

liornes, les chants répondent aux cloches et aux kîn. Le soleil et la lune se sont élevés, le ciel et la terre sont purs et calmes. » — Voir le texte chinois, Index, A, b).



La transcription est faite d'après les mêmes principes énoncés plus haut; rimes : *tchi, ohi, seu, yi* au ton égal; l'exactitude de la transposition est assez établie par la première strophe; les strophes suivantes données sous une seule forme contribueront à faire connaître la texture musicale de l'hymne. La gamme aujourd'hui officielle diffère essentiellement de la vraie gamme chinoise; ayant admis la coïncidence approximative des notes tempérées européennes avec les *lyü* anciens, je suis obligé de marquer des lignes au-dessus ou au-dessous de nos notes pour indiquer l'abaissement ou l'élévation des *lyü* modernes.

La dynastie régnante, en effet, après avoir fixé la longueur des *lyü* inférieurs, moyens et supérieurs (p. 92), a constaté que¹, le *hwang-tchong*₂ donnant une note qui pour double raison est au-dessous de l'octave du *hwang-tchong*, c'est le *thai-tsheou*₂ qui est sensiblement d'accord avec le *hwang-tchong*. Ce fait est encore exprimé sous une autre forme : alors que sur une corde l'octave du son primitif est obtenue à la demi-longueur, il faut pour l'octave un *lyü* dont la longueur soit les $\frac{4}{9}$ de celle du *lyü* originaire. On a donc établi en 1713 l'échelle suivante :

11. <i>yu</i>	<i>yi-tse</i>	<i>ut</i> #
12. <i>yu aigu</i>	<i>nán-lyü</i>	<i>re</i> =
13. <i>pyên kông</i>	<i>woh-yi</i>	<i>re</i>
14. <i>p. k. aigu</i>	<i>ying-tchong</i>	<i>re</i> #
1. <i>kông</i>	<i>hwang-tchong</i>	<i>mi</i>
2. <i>kông aigu</i>	<i>té-lyü</i>	<i>fa</i>
3. <i>chong</i>	<i>thai-tsheou</i>	<i>fa</i> #
4. <i>chong aigu</i>	<i>kyé-tchong</i>	<i>sol</i> =
5. <i>kyé</i>	<i>koü-ayen</i>	<i>sol</i> #
6. <i>kyé aigu</i>	<i>tchong-lyü</i>	<i>la</i> =
7. <i>pyên tchi</i>	<i>jeü-yün</i>	<i>la</i>
8. <i>p. tchi aigu</i>	<i>lin-tchong</i>	<i>la</i> #
9. <i>tchi</i>	<i>yi-tse</i>	<i>si</i>
10. <i>tchi aigu</i>	<i>nán-lyü</i>	<i>ut</i> #
11. <i>yu</i>	<i>woh-yi</i>	<i>ut</i> #
12. <i>yu aigu</i>	<i>ying-tchong</i>	<i>re</i> =
13. <i>pyên kông</i>	<i>hwang-tchong</i> ₂	<i>re</i>
14. <i>p. k. aigu</i>	<i>ta-lyü</i>	<i>re</i> #
15. <i>kông</i>	<i>thai-tsheou</i>	<i>mi</i>

1. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 8 r°.

2. Les chiffres proportionnels suivants établissent la relation entre quelques degrés : a) calculés par 5^{tes} justes, b) d'après l'échelle du *khin*

Cette échelle de transcription est seulement approximative; si l'on est en droit d'admettre l'identité à l'origine des deux *hwang-tchong* = *kông*, celle des deux *kông* supérieurs (la 15^e note, *thai-tsheou*₂, ci-dessus et la 13^e, *hwang-tchong*₂ de la p. 93) est expérimentale et difficile à établir par le calcul (voir pp. 87, 92); rien ne prouve l'identité rigoureuse du *tchi* (*si*) des deux échelles. Toutefois la répartition de l'intervalle d'octave en quatorze degrés doit se faire à peu près de la sorte³, tous les degrés de l'échelle contemporaine officielle à part le *tchi* étant placés plus bas que les degrés de même nom de l'échelle ordinaire de 12 notes; la divergence sera surtout marquée pour la quinte diminuée (*pyên tchi*) et l'octave diminuée (*pyên kông*), après lesquelles l'addition de degrés nouveaux (*pyên tchi* aigu, *pyên kông* aigu) rétablit l'accord des deux échelles. Les intervalles fondamentaux quinte (*mi, si*) et quinte-octave (*si, mi*) restent à peu près semblables, tous les autres sont changés. Le *Tá tshing hwéi tyên*³ note qu'avec les tuyaux chacun des 7 degrés est à distance d'un ton, *fén*, du degré voisin, tandis qu'avec les cordes il y a 5 intervalles de ton et 2 de demi-ton, *pán fén*, savoir ceux de 5^{te} diminuée-5^{te} et d'8^{ve} diminuée-8^{ve}. Ainsi est brisé le rapport spécial du *pyên tchi* au *tchi*, du *pyên kông* au *kông*; la 5^{te} n'est plus, selon la définition classique, le 8^e *lyü*, mais le 9^e; l'égalité des degrés trouble les rapports harmoniques que la musique antérieure supposait assez voisins des nôtres; enfin il y a désaccord entre le système des *lyü*, des *lâtes*, des carillons d'un côté, des cordes de l'autre. Tels sont les résultats d'une théorie appliquée coûte que coûte.

Considérant avant tout les tuyaux, le *Tá tshing hwéi tyên*⁴ divise les *lyü* et les degrés en une série mâle et une série femelle : sont mâles, suivant la défini-

(p. 167). On remarquera que les deux échelles sont identiques sauf pour la 1^{re} et l'8^{ve}. Pour l'octave, l'échelle du *khin* est d'accord avec celle des *lyü* contemporains; pour tous les autres degrés, il existe une divergence variable.

	a)	b)
	nombre	rapports
<i>kông</i> (1 ^{re})	810	1 = 1
<i>chang</i> (2 ^{de})	720	8/9 = 8/9
<i>kyé</i> (3 ^{de})	640	64 = 64
	81	81 = 81
4 ^{te}	500,3183	$\frac{20}{27} < 3/4$
<i>tchi</i> (5 ^{te})	540	2/3 = 2/3
<i>yi</i> (6 ^{te})	480	16 = 16
	27	27 = 27
<i>kông</i> (8 ^{ve})	300,3422	$\frac{193}{270} < 1/2$

3. N° 65, liv. 23, ff. 6 v°, 7 r°.

4. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 8 r°.

tion antique, les *lyü* d'ordre impair, et par suite aussi les degrés correspondants, tandis que sont femelles les six degrés aigus et les *lyü* qui leur répondent. La gamme officielle, si elle commence par un *lyü* mâle, ne renferme que des *lyü* mâles, donc des degrés naturels ; au cas contraire, la gamme ne contient que des *lyü* femelles et des degrés aigus ; il y a un parallélisme parfait entre les deux séries de sept gammes, et ce parallélisme a été étendu à la construction des carillons, les huit cloches supérieures donnant les sons mâles, pendant que les huit cloches inférieures produisent les sons femelles¹.

Dans la mélodie transcrite plus haut comme dans celle de la p. 103, les degrés complémentaires (diminués) sont écartés. Le *Tü tshing huéi tyén*² pose et développe cette règle : « les sons dissonants sont écartés : parmi les sept degrés de toute gamme, ceux qui répondent à la position des deux degrés diminués, ne sont pas employés. Dans la gamme où l'on prend pour fondamentale la 1^{re} de la gamme type (1), on écarte les degrés 8^{re} diminuée (13), 5^{re} diminuée (7). Dans la gamme où la fondamentale est la 2^{de} de la gamme type (3), on écarte les degrés 1^{re} (1) et 5^{re} (9) [de la gamme-type, qui sont alors en fonction de degrés diminués]. Dans la gamme où la fondamentale est la 3^{re} (5), on écarte les degrés 2^{de} (3) et 6^{re} (11). Dans la gamme où la fondamentale est la 5^{re} diminuée (7), on écarte les degrés 3^{re} (5) et 8^{re} diminuée (13). Dans la gamme où la fondamentale est la 5^{re} (9), on écarte les degrés 5^{re} diminuée (7) et 1^{re} (1). Dans la gamme où la fondamentale est la 6^{re} (11), on écarte les degrés 5^{re} (9) et 2^{de} (3). Il en est de même pour toutes les gammes femelles [c'est-à-dire aigües]. » *Tahü Yüén-ting* et *Tchoü Hi* cité par celui-ci³ déclarent que les deux degrés complémentaires étant secondaires ne peuvent servir de base à des systèmes ; mais *Tchoü Hi*⁴ ajoute que, depuis les *Thang*, aux 60 systèmes anciens on en ajoutait 24 correspondant aux deux degrés complémentaires. En réalité, des 603, l'histoire⁵ mentionne des mélodies en système de 5^{re} diminuée (*jwei-pin*) et en système de 8^{re} diminuée (*ying-tchong*) ; les *Thang* n'auraient donc fait qu'appliquer et répandre les principes des *Swei*. Il y aurait d'ailleurs à distinguer entre l'emploi des degrés diminués pour servir de base à des systèmes et l'usage de ces mêmes degrés dans les autres systèmes, ainsi que le remarque le prince de *Tchéng*⁶. Mais la musique officielle des *Tshing*, plus rigoureuse que la musique privée pour le *khin*⁷, écarte les degrés diminués dans l'un et l'autre cas. La raison de ce principe est une tradition mal comprise. En effet, dans la gamme du *khin* et dans l'ancienne échelle fondée sur les *lyü*⁸, les deux degrés diminués (7 et

12) sont d'un seul *lyü* ou d'un demi-ton inférieurs au degré suivant ; on croit que cet intervalle ait pu sembler pénible à l'oreille des Chinois. A présent (p. 112) les deux degrés diminués (7 et 12) sont de deux *lyü* ou d'un ton au-dessous du degré suivant ; cet intervalle de deux *lyü* se retrouve dans tout le reste de la gamme ; il n'y avait donc pas lieu de supprimer le *pyén tchi* et le *pyén kông* en laissant un vide de deux tons entiers au milieu et à la fin de la gamme.

Aujourd'hui on trouve dans l'usage privé une autre gamme différente de celle du *khin* et de celle des *lyü* officiels⁹ : c'est celle de la flûte traversière *ti* 81 (p. 156) étendue naturellement aux instruments qui l'accompagnent. Les 7 notes répondent aux *lyü* *hwang-tchong*, *thai-tsheou*, *kon-ayén*, *tchong-lyü*, *lin-tchong*, *nán-lyü*, *ying-tchong* ; c'est donc une gamme majeure de *mi*₂ à *mi*₁, avec 4^{re} (*chang*), et non avec 5^{re} diminuée (*keou*). « La note *keou* ou *jwei-pin* (*la**) étant ignorée aujourd'hui¹⁰, il faut dire : *keou*, qui est au-dessus de *chang* (*la*) et au-dessous de *tchhi* (*si*), c'est-à-dire le son du *jwei-pin*... La flûte en *tchong-lyü* n'a pas de trou pour le *keou* ; on remplace cette note par le *chang*... Pour la note *jén* ou *woü-yi* (*ré*), il faut dire *jén* entre *kong* (*ut**) et *fán* (*ré**) ; c'est-à-dire le son du *woü-yi*... La flûte en *tchong-lyü* n'a pas de trou pour le *jén* ; on remplace cette note par le *fán*. « Le *jén* ou *ré* ne se présentant pas dans la gamme de *hwang-tchong*, de beaucoup la plus fréquente, son absence de la flûte usuelle n'a pas entraîné de conséquence ; au contraire, l'absence du *keou* = *la**, remplacé par le *chang* = *la*, a habitué l'oreille à un mode différent. Cette nouveauté ne remonte pas aux *Mongols*, comme on l'a dit. Le prince *Tsai-yü* écrit en effet¹¹ : « maintenant... dans les recueils de mélodies il y a la note *chang* et non la note *keou* ; ce fait qu'on exprime en disant que le *syao-lyü* (*tchong-lyü*) devient *pyén tchi*¹², n'a pas commencé à une période récente, mais est antérieur aux *Swei*. » On a déjà lu (p. 97) le passage auquel le prince fait allusion et qui établit l'existence d'une gamme avec 4^{re} dès avant l'an 587. Au contraire¹³, l'échelle de la flûte en *hwang-tchong* de l'époque des *Tsin*, vers 274 (p. 152), est 3^{re}, 5^{re} diminuée, 5^{re}, 6^{re}, 8^{re} diminuée, 8^{re}, 9^{re}, soit sol₂, la₂ si, ut₃, ré₃ mi fa#. C'est donc dans ces trois siècles si troublés par les invasions du nord que serait apparue la 4^{re}, étrangère à l'ancienne échelle chinoise. D'ailleurs l'ancienne formule se maintenait encore au début du xvi^e siècle parmi le peuple : le prince *Tsai-yü* constate¹⁴ qu'il existait des flûtes donnant l'échelle 5^{re}, 6^{re}, 8^{re} diminuée, fondamentale, 2^{de}, 3^{re}, 5^{re} diminuée, c'est-à-dire si, ut₃, ré₃ mi fa# sol₂ la#. La coexistence persistante de ces deux gammes pour le même instrument montre la solidité des traditions musicales.

ce qui implique *la* comme 1^{re} et *si* comme 5^{re} ; or c'est *la* qui est appelé 5^{re} ; il s'agit donc d'une fausse 3^{re} analogue à une 4^{re}.

10. N° 103, livre initial a), *Lyü lyü* (*tsai-phou*), ff. 2 v^o, 2 r^o.

11. N° 88 (Y. I. I., liv. 68, f. 33 v^o).

12. Il y a le abus du terme *pyén tchi*, qui désigne en réalité la 5^{re} diminuée, non la 4^{re} ; des abus analogues pour les notes *tchi*, *si*, etc. se sont déjà présentés, au particulier à propos des *lyü* modernes.

1. N° 66, liv. 510, f. 10 v^o.

2. N° 61, liv. 52, f. 0 r^o.

3. N° 70 (Y. I. I., liv. 52, ff. 30 r^o, 38 v^o, liv. 54, f. 6 v^o).

4. *Ioco* cit.

5. N° 42, liv. 13, f. 10 r^o.

6. N° 74, f. 74 v^o.

7. P. 107 et suiv.

8. P. 93.

9. Cette gamme se rencontre aussi dans des hymnes officiels. Par exemple (N° 20 b), 2^e partie) l'hymne au dieu de la Littérature commence ainsi :



Les degrés sont marqués auprès de chaque note : la 2^{de} est sol₂, la 3^{re} fa₂.

13. N° 80, liv. 11, f. 10 v^o. — N° 81, liv. 16, f. 12 v^o.

14. N° 83 (Y. I. I., liv. 68, f. 23 v^o).

CHAPITRE IV

Les systèmes.

Le terme de système, *tyáo*¹, a déjà été expliqué, puisqu'il était indispensable à l'exposé de la transposition (p. 97, texte et note 14); il y a lieu à présent de résumer les idées des auteurs chinois au sujet des tyáo mêmes. On peut dire (p. 96, note 3, et p. 98) que la gamme, *yün*, est suffisamment définie par son initiale et que les tyáo rangés sous une gamme donnée sont les diverses formes revêtues par cette échelle quand l'initiale est successivement prise comme prime, seconde, etc.; la distance² des demi-tons à l'initiale variant de manière concomitante, ces diverses formes constituent autant de modes établis sur la même initiale. Tous les tyáo de kōng (1^{me}) sont construits de même; tous les tyáo de 2^{de}, tous les tyáo de 3^{de}, présentent respectivement la même disposition d'intervalles. Les différents tyáo de 1^{re} ne diffèrent que parce qu'ils sont basés sur les différents lyü; on fera la même remarque pour les tyáo de 2^{de}, de 3^{de}, etc. C'est ainsi que toutes nos gammes majeures sont construites de même, mais sur chacun des degrés de notre échelle musicale; la nomenclature chinoise considère et dénomme chaque tyáo isolément; l'expression « mode », au contraire, désigne la forme de toutes les gammes de même structure; donc tous les tyáo de 1^{re} appartiennent au même mode, tous les tyáo de 2^{de} au même mode, etc. La classification usuelle rapproche les tyáo ou systèmes non en raison de leur forme et par mode, mais soit pour leur initiale (p. 98), comme si nous réunissions toutes les gammes débutant

par la, toutes celles qui commencent par si, etc., soit suivant une autre loi (pp. 116, 117).

« Bien que la musique³ admette 5 degrés, cependant, pour le début et la fin de la mélodie on prend toujours un seul degré qui est dominant. Si l'on joue dans le mode de kōng, l'initiale et la finale de la mélodie sont dominantes et dans le degré 1^{me}... Si l'on joue dans le système de hwáng-tchōng fondamentale, parmi toutes les notes c'est toujours le hwáng-tchōng qui marque les divisions rythmiques. » L'auteur continue en répétant sous plusieurs formes cette règle dont Tchou Hi donne déjà des exemples. « Si le caractère *kwán* de l'ode *Kwán tchyi*⁴ répond au système de wou-yi, pour la finale conclusive paraîtra aussi le son wou-yi à l'unisson du premier; le caractère *kō* de l'ode *Kō thán* répondant au système de hwáng-tchōng, pour finale conclusive paraîtra aussi le son hwáng-tchōng à l'unisson du premier. » Le prince Tsai-yü cite un autre passage de Tchou Hi : « Si la première note est le degré prime⁵, la dernière note sera aussi le degré prime, et ce sera un système de prime. Si dans la mélodie il y a des pauses, les cinq notes, suivant la coutume ancienne, sont toutes en usage [comme finales] et l'on n'emploie pas uniquement et partout le degré prime. » Il résulte de ces remarques que la mélodie classique a la même note comme initiale et comme finale; cette note, sorte de tonique ou de dominante, est l'initiale du système dans lequel est conçu le morceau; le système ne sera d'ailleurs déterminé que quand on connaîtra les autres notes de la mélodie, puisque toute initiale correspond à plusieurs systèmes. Dans la période récente, la finale du morceau sert aussi de finale à chaque membre; au temps de Tchou Hi cette règle n'était pas impérative. L'hymne donné comme exemple par le prince Tsai-yü et écrit selon les principes stricts, est tiré du recueil officiel de Lêng Khyen.

Hymne pour le sacrifice aux Ancêtres impériaux (partie de chant)⁶.Texte primitif et 1^{re} transposition.

Très lent

Khing-yuên fā-siāng, chí-tě wêi-tchhông. Tchí wò-tsoù-tsōng,



khāi-kī kiên-kōng? Kīng-tou tchí-néi, tshīn-miáo tsái-tōng.



Wêi wò-tseù-swên, yòng hwái-tsoù-tsōng. Khí-thi tsē-thōng,



1. Ce mot est parfois remplacé par *yün*, son, ou par *khyé*, mélodie, tandis que *tyáo* prend le sens de gamme, *yün*.

2. Les intervalles successifs de la gamme (1^{re}) se sont les suivants :

hwáng thái kōn fāi lín nín ying kwang
1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton

Dans tous les renversements on trouve consommaient une série de 4 tons et une de 2 tons, séparées par des intervalles de 1/2 ton. Nos gammes majeure et mineure avec note sensible répondent à :

majeure : 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton;
mineure : 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1/2 ton, 1/2 ton;

elles sont donc plus éloignées l'une de l'autre que deux modes chinois entre eux.

3. N° 72 (Y. I. 1, liv. 97, p. 44 r., 7 v.). 樂雖備五音。而起調畢曲。則恆以一音為主...

如作黃鐘宮調。則衆音之聲。皆用黃鐘爲節。Tchou désigne donc la note qui domine, la tonique.

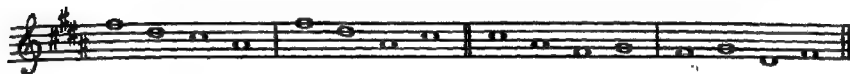
4. N° 27, liv. 41; pour l'ode *Kwán tchyi*, voir p. 123, note 3; pour les odes en général, voir p. 128, note 8.

5. N° 72, f. 48 v°.

6. N° 77, loc. cit.; cet hymne, texte et musique, se trouve aussi dans n° 61, liv. 78, f. 7, etc.; d'autres chants sont reproduits à la suite d'a près le n° 83. Traduction : « L'origine faste qui répond au succès, la vertu héréditaire sublime ont conduit nos aïeux à fonder leur souveraineté, à établir leur nation. Dans la Capitale le temple ancestral est à l'est; puisant nos descendants toujours garder dans leur cœur (la mémoire) des aïeux ! Les énergies (et les formes (spirituelles) sont idéologiques, [les sons du chant] soufflés et aspirés se répondent : ils viennent touchés [par nos prières], ils viennent, se conformant [à nos desirs], les esprits impériaux, brillants, éclatants : — V. le texte chinois, Index, 4, 6.



Très lent



La tonique *mī*, initiale, conclut aussi les trois membres (fin des mesures 4, 8 et 12); le système est donc à initiale *hwāng-tchōng*; les autres notes répondent à *thái-tsheou*, *kou-syèn*, *lin-tchōng*, *nân-lyù*, plus l'octave inférieure du *nân-lyù* et l'octave supérieure du *hwāng-tchōng*: le système est donc celui de *hwāng-tchōng* fondamentale (1, p. 98). Les trois transpositions données à la suite pourront s'analyser de manière analogue.

1^{re} transposition : tonique *fa* = *lā-lyù*; autres notes : *kou-syèn*, *jwei-pin*, *nân-lyù*, *ying-tchōng*; échelle ramenée à la forme type : *nân-lyù*, *ying-tchōng*, *tā-lyù*, *kou-syèn*, *jwei-pin*; la tonique est donc la 3^{me}, système de *kyō* sous la gamme de *tā-lyù* (8, p. 98), appelé aussi *nân-lyù* tierce. La mélodie n'est pas ici transposée dans une autre tonalité du même mode, comme l'hymne de la p. 103 qui reste toujours dans le mode de *yü*; mais dans un autre mode. La loi de transposition apparaitra en numérotant de 1 à 5 les cinq degrés principaux de chaque système employé, les degrés 1 se remplaçant mutuellement, les degrés 2 de même; il en résulte les intervalles suivants :

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système I, {	<i>hwāng</i>	<i>thái</i>	<i>kou</i>	<i>lin</i>	<i>nân</i>
<i>hwāng-tchōng</i> 1 ^{re}	1 ^{re}	2 ^{de} maj.	3 ^{re} maj.	5 ^{te}	6 ^{te} maj.
système LXVI, {	<i>lin</i>	<i>kou</i>	<i>jwei</i>	<i>nân</i>	<i>ying</i>
<i>nân-lyù</i> 3 ^{re}	1 ^{re}	2 ^{de} augm.	3 ^{re} augm.	5 ^{te} augm.	6 ^{te} augm.

2^{de} transposition : tonique *fa* = *thái-tsheou*, qui est 5^{te} de *lin-tchōng*, système de *tchī* sous la gamme de *thái-tsheou* (14, p. 98), ou *lin-tchōng* quinte.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système LIII, {	<i>thái</i>	<i>kou</i>	<i>lin</i>	<i>nân</i>	<i>ying</i>
<i>lin-tchōng</i> 5 ^{te}	1 ^{re}	2 ^{de} maj.	3 ^{re} augm.	5 ^{te}	6 ^{te} maj.

3^{de} transposition : tonique *ré* = *ying-tchōng*, qui est 6^{te} de *thái-tsheou*, système de *yü* sous la gamme de *ying-tchōng* (80, p. 99), ou *thái-tsheou* sixte.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système XLX, {	<i>ying</i>	<i>thái</i>	<i>kou</i>	<i>jwei</i>	<i>nân</i>
<i>thái-tsheou</i> 6 ^{te}	1 ^{re}	2 ^{de} augm.	3 ^{re} augm.	5 ^{te}	6 ^{te} augm.

Ces systèmes constituent des modes distincts et

impriment à la mélodie des caractères spéciaux; Hô Thong cite un air qui en mode de 2^{de} faisait pleurer, alors qu'en mode de 6^{te} il excitait la colère, et pourtant la poésie restait la même.

Les 5 systèmes dépendant d'une même fondamentale, c'est-à-dire les 5 gammes de mode différent construites avec le même *lyù* initial, sont désignés collectivement du nom de grand système, *tā tyáo*, ou de mélodie, *khyi*. « Les 5 systèmes² qui existent du *hwāng-tchōng* au *hwāng-tchōng* forment un grand système; le *hwāng-tchōng* étant la capitale du système, les quatre derniers systèmes prenant la capitale (initiale) comme 2^{de}, 3^{de}, 5^{te}, 6^{te}, de la sorte le grand système est formé ». « Les 7 degrés³ qui existent du *hwāng-tchōng* au *hwāng-tchōng* forment une mélodie; une mélodie achevée, on commence un autre système, et ainsi jusqu'à celui de *thái-tsheou* 6^{te}. En tout il y a 12 mélodies, 60 systèmes, 420 sons ou degrés⁴. »

La théorie qui est aujourd'hui officielle rappelle celle des Ming et des Sòng. « On s'attache⁵ à chaque 6^{te} pour l'initiale des systèmes, *khi tyáo*; il y a 56 systèmes. Chaque gamme, ayant un son donné comme 1^{re}, prend pour dominante (ou tonique), *tchou tyáo*, la 6^{te} inférieure, c'est-à-dire le deuxième degré au-dessous de la prime⁶; c'est ce qu'on exprime en disant : quant à la 1^{re} on s'attache à la sixte⁷. Dans toute gamme, les sons qui représentent les degrés auxiliaires ne sont pas initiales de systèmes; le son qui représente le degré 5^{te} n'est pas non plus initiale de système; le son qui représente le degré 6^{te} se confond avec la tonique. De manière générale, en toute gamme la tonique 6^{te} et les sons répondant à 1^{re}, 2^{de} et 3^{de} sont les 4 initiales de système. » On remarquera l'importance de la 6^{te}, tonique principale, et corrélativement du système de 6^{te}; « les systèmes ont la 6^{te} pour initiale et la 6^{te} pour finale; ... les systèmes ont une initiale [6^{te}], à l'égard de la 1^{re} il existe donc une dominante⁸. » D'après plusieurs auteurs (p. 107), dès les *Tcheou* la tonique principale était la 6^{te} de la fondamentale; on a vu qu'en application de ce principe les recueils modernes indiquent pour la mélodie la fondamentale ou 1^{re} et la dominante ou

1. N° 72 (Y. I. t., liv. 67, f. 14 v°).

2. N° 73 (Y. I. t., liv. 60, f. 8 v°).

3. N° 70 (Y. I. t., liv. 52, f. 41).

4. L'auteur oublie que les sons comme les degrés se répètent et qu'en somme tous les systèmes se construisent avec 22 notes, de *mī* à *ré*.

5. N° 63, liv. 33, f. 8 v°.

6. Et par exemple, avec la gamme officielle des Tching, le *hwāng-*

tchōng, est 1^{re}, la 6^{te} inférieure sera le *yü-tchōng*, le second degré inférieur, le premier degré inférieur, *pyōn kōng*, étant le *wou-yü* 1^{er}.

7. 宮 逐 羽 音。

8. N° 66, liv. 410, f. 23 v°, 44 v° : 惟 調 有 所 起。故 宮 有 所 主。

tonique qui est la 6^{ie} inférieure (p. 111); la mélodie plus ancienne de la p. 103 a également la 6^{ie} pour tonique; celle de la p. 114 étant donnée en quatre modes, seule la 3^e transposition est à tonique 6^{ie}; la 2^e transposition est à tonique 5^{ie}, contrairement au principe officiel actuel. Chaque gamme donnant naissance à 4 systèmes, les 16 gammes officielles produisent 56 systèmes; on observera que dans le tableau suivant on prend pour initiales successives les degrés de chaque gamme, disposition différente de celle de la p. 98.

Gammes	Modes	Noms des systèmes.
de :	de :	
1. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>tchông yu tchông</i> ¹	<i>ut</i> ₃ <i>mi</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i> ₃ <i>si</i>
2. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>tchông kông</i>	<i>ut</i> ₃ <i>fa</i> ₃ <i>sol</i> ₃ <i>si</i> <i>ut</i> ₃
3. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>tchông chông</i>	<i>fa</i> ₃ <i>sol</i> ₃ <i>si</i> <i>ut</i> ₃ <i>mi</i>
4. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>tchông hý</i>	<i>sol</i> ₃ <i>si</i> <i>ut</i> ₃ <i>mi</i> <i>fa</i> ₃
5. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>tchông yu</i> = 2.....	<i>rê</i> ₃ <i>fa</i> <i>sol</i> <i>la</i> <i>ut</i>
6. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>tchông kông</i>	<i>fa</i> ₃ <i>sol</i> <i>la</i> <i>ut</i> <i>rê</i>
7. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>tchông chông</i>	<i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>ut</i> <i>rê</i> <i>fa</i>
8. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>tchông hý</i>	<i>la</i> ₃ <i>ut</i> <i>rê</i> <i>fa</i> <i>sol</i>
9. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>pyên kông</i> = 4.....	<i>rê</i> ₃ <i>fa</i> ₃ <i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>ut</i> ₃
10. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>chông kông</i> = 5.....	<i>fa</i> ₃ <i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>ut</i> ₃ <i>rê</i>
11. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>kuê-pyên chông</i> = 6.....	<i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃
12. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>chông hý</i> = 7.....	<i>la</i> ₃ <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i> ₃
13. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>tchông pyên kông</i>	<i>rê</i> ₃ <i>sol</i> <i>la</i> <i>ut</i> ₃ <i>rê</i>
14. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>tchông chông kông</i>	<i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃
15. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>tchông-pyên chông</i> = 8.....	<i>la</i> ₃ <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i>
16. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>tchông chông hý</i>	<i>la</i> ₃ <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i>
17. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>kông</i> = 9.....	<i>mi</i> ₃ <i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>si</i> <i>rê</i>
18. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>hý kông</i> = 10.....	<i>sol</i> ₃ <i>la</i> <i>si</i> <i>rê</i> <i>mi</i>
19. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>hý chông</i> = 11.....	<i>la</i> ₃ <i>si</i> <i>rê</i> <i>mi</i> <i>sol</i> ₃
20. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>yi-tse hý</i> = 12.....	<i>si</i> ₃ <i>rê</i> <i>mi</i> <i>sol</i> ₃ <i>la</i>
21. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>tchông kông</i>	<i>fa</i> ₃ <i>la</i> <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃
22. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>tchông hý kông</i>	<i>la</i> ₃ <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i>
23. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>tchông hý chông</i>	<i>la</i> ₃ <i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i>
24. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>nên-ly hý</i>	<i>ut</i> ₃ <i>rê</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i> <i>la</i>
25. <i>hông-tông</i> (hông)	0 ^{ie} <i>chông</i> = 13.....	<i>fa</i> ₃ <i>la</i> <i>si</i> <i>ut</i> ₃ <i>mi</i>
26. <i>hông-tông</i> (hông)	1 ^{me} <i>pyên tchông kông</i> = 14.....	<i>la</i> ₃ <i>si</i> <i>ut</i> ₃ <i>mi</i> <i>fa</i> ₃
27. <i>hông-tông</i> (hông)	2 ^{de} <i>pyên tchông chông</i> = 15.....	<i>si</i> ₃ <i>ut</i> ₃ <i>mi</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i>
28. <i>hông-tông</i> (hông)	3 ^{de} <i>pyên tchông hý</i>	<i>ut</i> ₃ <i>mi</i> <i>fa</i> ₃ <i>sol</i> <i>la</i>

1. N° 63, N° 33, N° 8, 9.

2. Système de yu vrai, la tonique est le yu naturel de la gamme type.

3. Système de yu aigu, la tonique est le yu aigu de la gamme type.

4. La tonique est le pyên kông de la gamme type.

5. Le chông de la gamme type est 1^{me} et initiale.

6. Le kou-syên est 2^{de} et initiale.

7. L'initiale est la 3^{de} de la 2^{de} de la gamme type.

8. Le tchông-ly est 2^{de} et initiale.

9. La tonique est le kông de la gamme type.

10. Le hý de la gamme type est 1^{me} et initiale.

11. L'initiale est la 2^{de} de la 3^{de} de la gamme type.

12. Le yi-tse est 3^{de} et initiale.

Gammes Modes
de : de : Noms des systèmes.

29.	hông-tông (pyên tchông)	0 ^{ie} tchông chông =	sol ₃ la ₃ ut ₃ rê fa
30.		1 ^{me} tchông pyên tchông kông =	la ₃ ut ₃ rê fa sol
31.		2 ^{de} tchông pyên tchông chông =	ut ₃ rê fa sol la ₃
32.		3 ^{de} tchông pyên tchông hý =	rê fa sol la ₃ ut ₃
33.	gê-dô (tchông)	0 ^{ie} hý = 16	sol ₃ si ut ₃ rê fa
34.		1 ^{me} tchông kông = 17	si ut ₃ rê fa sol
35.		2 ^{de} tchông chông =	ut ₃ rê fa sol si
36.		3 ^{de} tchông hý =	rê fa sol si ut ₃
37.	hông-tông (tchông)	0 ^{ie} tchông hý =	la ₃ ut ₃ rê fa sol
38.		1 ^{me} tchông tchông kông =	ut ₃ rê fa sol la
39.		2 ^{de} tchông tchông chông =	rê fa sol la ut ₃
40.		3 ^{de} tchông tchông hý =	rê fa sol la ut ₃ rê
41.	hông-tông (pyên tchông)	0 ^{ie} pyên tchông = 18	la ₃ ut ₃ rê si sol
42.		1 ^{me} yu kông = 19	ut ₃ rê si sol la
43.		2 ^{de} yu chông =	rê si sol la ut ₃
44.		3 ^{de} yu hý =	si sol la ut ₃ rê
45.	hông-tông (yu tchông)	0 ^{ie} tchông pyên tchông =	la ₃ rê rê fa la
46.		1 ^{me} tchông yu kông =	rê rê fa la la ₃
47.		2 ^{de} tchông yu chông =	rê fa la la rê
48.		3 ^{de} tchông yu hý =	la la la rê rê rê
49.	hông-tông (pyên kông)	0 ^{ie} tchông = 20	si rê si fa rê la
50.		1 ^{me} pyên kông kông =	rê si fa rê la si
51.		2 ^{de} pyên kông chông =	ut ₃ fa rê la si rê
52.		3 ^{de} pyên kông hý =	fa rê la si rê si
53.	hông-tông (pyên kông)	0 ^{ie} tchông tchông =	ut ₃ rê fa sol la ₃
54.		1 ^{me} tchông pyên kông kông =	rê rê fa sol la ₃ ut ₃
55.		2 ^{de} tchông pyên kông chông =	fa sol la ₃ ut ₃ rê
56.		3 ^{de} tchông pyên kông hý =	sol la ₃ ut ₃ rê fa

à la 3^{me} initiale, etc. Cet ordre est exposé de la manière suivante¹ : « pour la gamme de hwàng-tchông, si l'on prend le *hō* (*mí*), c'est le système de 1^{me}; si l'on prend le *seu* (*fa* #), c'est le système de 2^{de}; si l'on prend le *yi* (*sol* #), c'est le système de 3^{me}; si l'on prend le *tehlhi* (*si*), c'est le système de 3^{me}; si l'on prend

le *kông* (*ut* #), c'est le système de 6^{me}. » Les 24 systèmes basés sur les degrés complémentaires sont mis à part, puisqu'on les tient pour illégitimes. Les noms donnés aux systèmes appelleront quelques remarques qui en éclaireront peut-être un peu l'emploi réel opposé au rôle théorique.

MODES PRINCIPAUX

	Initiales	Modien de :	Noms des systèmes
gammes de hwàng-tchông	I	1 ^{me} <i>wi</i> 3	正宮調 <i>tchêng kông tyáo</i> , alias 沙陟 <i>châ-shô</i> =
	II	2 ^{de} <i>fu</i> #	大石 , alias 大食 <i>tâ-chi</i> =
	III	3 ^{me} <i>sol</i> #	小食角 <i>syôo chi kyô</i> =, alias 大食角 <i>tâ-chi kyô</i> =
	IV	5 ^{1e} <i>si</i>	黃鐘徵 <i>hwàng-tchông tchi</i> =
	V	6 ^{1e} <i>ut</i> #	般涉 <i>pân-chê</i> =
gammes de hwàng-tchông	VIII	1 ^{me} <i>fu</i> 3	高宮 <i>kão kông</i> =
	IX	2 ^{de} <i>sol</i>	高石 , alias 高大食 <i>kão ta-chi</i> =
	X	3 ^{me} <i>ta</i>	中管小石 <i>tchông kwân syôo chi</i> =, al. 高大食角 <i>kão ta-chi kyô</i> =
	XI	5 ^{1e} <i>ut</i> 3	大呂徵 <i>tâ-lyô tchi</i> =
gammes de hwàng-tchông	XII	6 ^{1e} <i>rê</i>	高般涉 <i>kão pân-chê</i> =
	XV	1 ^{me} <i>fu</i> # 3	中管高宮 <i>tchông kwân kão kông</i> =
	XVI	2 ^{de} <i>sol</i> #	中管高石 <i>tchông kwân kão tâ-chi</i> =
	XVII	3 ^{me} <i>ta</i> #	中管高大石角 <i>tchông kwân kão ta-chi kyô</i> =, alias 歌指角 <i>kyô tchi kyô</i> =
gammes de hwàng-tchông	XVIII	5 ^{1e} <i>ut</i> # 3	太簇徵 <i>tâi-tchewô tchi</i> =
	XIX	6 ^{1e} <i>rê</i> #	中管高般涉 <i>tchông kwân kão pân-chê</i> =
	XXII	1 ^{me} <i>sol</i> 3	中呂宮 <i>tchông-lyô kông</i> =
	XXIII	2 ^{de} <i>fu</i>	雙 <i>chwang</i> =
gammes de hwàng-tchông	XXIV	3 ^{me} <i>si</i>	林鐘角 <i>lin-tchông kyô</i> =, al. 商角 <i>châng kyô</i> =, al. 雙調角 <i>chwang tyau kyô</i> =
	XXV	5 ^{1e} <i>rê</i> 3	夾鐘徵 <i>kyô-tchông tchi</i> =
	XXVI	6 ^{1e} <i>ut</i>	中呂 <i>tchông-lyô</i> =, alias 中呂羽 <i>tchông-lyô yu</i> =
	XXIX	1 ^{me} <i>sol</i> # 3	中管中呂宮 <i>tchông kwân tchông-lyô kông</i> =
gammes de hwàng-tchông	XXX	2 ^{de} <i>fu</i>	中管商 <i>tchông kwân châng</i> =, alias 雙 <i>chwang</i> =
	XXXI	3 ^{me} <i>ut</i> 3	中管林鐘角 <i>tchông kwân lin-tchông kyô</i> =
	XXXII	5 ^{1e} <i>rê</i> #	姑洗徵 <i>kô-syen tchi</i> =
	XXXIII	6 ^{1e} <i>fa</i>	中管中呂 <i>tchông kwân tchông-lyô</i> =
gammes de hwàng-tchông	XXXV	1 ^{me} <i>ta</i> 3	道宮 <i>tâo tyáo kông</i> =
	XXXVII	2 ^{de} <i>si</i>	小石 , alias 小食 <i>syôo chi</i> =
	XXXVIII	3 ^{me} <i>ut</i> # 3	越 <i>yue</i> =, al. 越角 <i>yue kyô</i> =, al. 小石角 <i>syôo chi kyô</i> =
	XXXIX	5 ^{1e} <i>ut</i>	中呂徵 <i>tchông-lyô tchi</i> =
gammes de hwàng-tchông	XL	6 ^{1e} <i>fu</i> #	平 <i>phing</i> =, alias 正平 <i>tchêng phing</i> =
	XLIII	1 ^{me} <i>ut</i> # 3	中管道調宮 <i>tchông kwân tâo tyáo kông</i> =
	XLIV	2 ^{de} <i>ta</i>	中管小石 <i>tchông kwân syôo chi</i> =
	XLV	3 ^{me} <i>rê</i>	中管越 <i>tchông kwân yue</i> =
gammes de hwàng-tchông	XLVI	5 ^{1e} <i>fa</i>	蕤賓徵 <i>jwê-pin tchi</i> =
	XLVII	6 ^{1e} <i>sol</i>	中管平 <i>tchông kwân phing</i> =
gammes de hwàng-tchông	I	1 ^{me} <i>si</i> 3	南呂宮 <i>nân-lyô kông</i> =, al. 道 <i>tâo</i> =
	LI	2 ^{de} <i>ut</i> # 3	歌指 <i>kyô tchi</i> =, al. 水 <i>chwêi</i> =
	LII	3 ^{me} <i>rê</i> #	大石 <i>tâ-chi</i> =, al. 大食角 <i>tâ-chi kyô</i> =, al. 歌指角 <i>kyô tchi kyô</i> =
	LIII	5 ^{1e} <i>fa</i> #	林鐘徵 <i>lin-tchông tchi</i> =
gammes de hwàng-tchông	LIV	6 ^{1e} <i>sol</i> #	高平 <i>kao phing</i> =, alias 南呂 <i>nân-lyô</i> =
	LVII	1 ^{me} <i>ut</i> 3	仙呂宮 <i>syên-lyô kông</i> =
	LVIII	2 ^{de} <i>ta</i>	林鐘商 <i>lin-tchông châng</i> =, alias 商 <i>châng</i> =
	LIX	3 ^{me} <i>ut</i>	高大石 <i>kão ta-chi</i> =, al. 高大食角 <i>kão tâ-chi kyô</i> =, al. 商角 <i>châng kyô</i> =, al. 林鐘角 <i>lin-tchông kyô</i> =
gammes de hwàng-tchông	LX	5 ^{1e} <i>sol</i>	夷則徵 <i>yî-tse tchi</i> =
	LXI	6 ^{1e} <i>ta</i>	仙呂 <i>syên-lyô</i> =

1 N° 104, livre initial, section *Pyên tyáo*, f. 1^{re}, etc.; section *Syên tyáo*, f. 1^{re}, etc. Voir p. 136 la valeur des mots *hō*, *seu*, *yi*, *tehlhi*, *kông*. Le n° 71, liv. 33, ff. 20 à 23, indique à la date de 754 quelques noms divers.

gents que j'ai insérés aux places convenables; en général la coïncidence existe, aussi bien qu'avec le n° 71, liv. 1, f. 1^{re}, etc.

		Initiales	Modos de :	Noms des systèmes.
gammes de <i>hwa-lyu</i>	LXIV	<i>ut</i> #	1 ^{re}	中管仙呂宮 <i>chōng kwān syēu-lyu kōng</i> =
	LXV	<i>ré</i> #	2 ^{de}	中管林鐘商 <i>chōng kwān lín-tchōng chāng</i> =
	LXVI	<i>fa</i>	3 ^{re}	中管高石角 <i>chōng kwān kão tá-chi kyo</i> =
	LXVII	<i>sol</i> #	5 ^{te}	中南呂徵 <i>nán-lyu tchi</i> =
	LXVIII	<i>la</i> #	6 ^{te}	中管仙呂 <i>chōng kwān syēu-lyu</i> =
gammes de <i>wa-yi</i>	LXXI	<i>ré</i> #	1 ^{re}	黃鐘宮 <i>hwāng-tchōng kōng</i> =
	LXXII	<i>mi</i>	2 ^{de}	越角 <i>yue</i> =
	LXXIII	<i>fa</i> #	3 ^{re}	越角 <i>yue kyo</i> =, al. 越角 <i>yue kyó</i> =, al. 雙角 <i>chōng kyo</i> =
	LXXIV	<i>la</i>	5 ^{te}	無射徵 <i>wa-shi tchi</i> =
	LXXV	<i>si</i>	6 ^{te}	黃鐘羽 <i>hwāng-tchōng yu</i> =, alias 羽 <i>yu</i> =
gammes de <i>ying-tchōng</i>	LXXXVIII	<i>ré</i> #	1 ^{re}	中管黃鐘宮 <i>chōng kwān hwāng-tchōng kōng</i> =
	LXXXIX	<i>fa</i>	2 ^{de}	中管越 <i>chōng kwān yue</i> =
	LXXX	<i>sol</i>	3 ^{re}	中管雙角 <i>chōng kwān chōng kyo</i> =
	LXXXI	<i>la</i> #	5 ^{te}	應鐘徵 <i>ying-tchōng tchi</i> =
	LXXXII	<i>ut</i>	6 ^{te}	中管黃鐘羽 <i>chōng kwān hwāng-tchōng yu</i> =

MODES COMPLÉMENTAIRES

		Initiales	Modos de :	Noms des systèmes.
Gammes de <i>hwāng-tchōng</i> .	VI	<i>ré</i> #	8 ^{re} dim.	<i>tchōng kwān hwāng-tchōng kōng</i> = (voir LXXXVIII).
	VII	<i>la</i> #	5 ^{te} dim.	<i>ying-tchōng tchi</i> = (voir LXXXI).
— de <i>ta-lyu</i>	XIII	<i>mi</i>	8 ^{re} dim.	<i>tchōng kōng</i> = (voir I).
	XIV	<i>fa</i>	5 ^{te} dim.	<i>hwāng-tchōng tchi</i> = (voir IV).
— de <i>thai-tchéou</i> . . .	XX	<i>fa</i>	8 ^{re} dim.	<i>kō kōng</i> = (voir VIII).
	XXI	<i>ut</i>	5 ^{te} dim.	<i>tā-lyu tchi</i> = (voir XI).
— de <i>lya-tchōng</i> . . .	XXVII	<i>fa</i> #	8 ^{re} dim.	<i>tchōng kwān kō kōng</i> = (voir XV).
	XXVIII	<i>ut</i> #	5 ^{te} dim.	<i>thai-tchéou tchi</i> = (voir XVII).
— de <i>koa-syēu</i>	XXXIV	<i>sol</i> #	8 ^{re} dim.	<i>tchōng-lyu kōng</i> = (voir XXII).
	XXXV	<i>ré</i>	5 ^{te} dim.	<i>kyā-tchōng tchi</i> = (voir XXV).
— de <i>tchōng-lyu</i> . . .	XLI	<i>sol</i> #	8 ^{re} dim.	<i>tchōng kwān tchōng-lyu kōng</i> = (voir XXIX).
	XLII	<i>ré</i> #	5 ^{te} dim.	<i>koā-syēu tchi</i> = (voir XXXII).
— de <i>juéi-pū</i>	XLVIII	<i>la</i>	8 ^{re} dim.	<i>lao tyāo kōng</i> = (voir XXXVI).
	XLIX	<i>ut</i>	5 ^{te} dim.	<i>tchōng-lyu tchi</i> = (voir XXXIX).
— de <i>lin-tchōng</i>	LV	<i>la</i> #	8 ^{re} dim.	<i>tchōng kwān lao tyāo kōng</i> = (voir XLIII).
	LVI	<i>fa</i>	5 ^{te} dim.	<i>juéi-pū tchi</i> = (voir XLVI).
— de <i>yi-tsé</i>	LXII	<i>ut</i>	8 ^{re} dim.	<i>nān-lyu kōng</i> = (voir I).
	LXIII	<i>fa</i> #	5 ^{te} dim.	<i>lin-tchōng tchi</i> = (voir LIII).
— de <i>nān-lyu</i>	LXIX	<i>ut</i>	8 ^{re} dim.	<i>syēu-lyu kōng</i> = (voir LVII).
	LXX	<i>sol</i>	5 ^{te} dim.	<i>yi-tsé tchi</i> = (voir LX).
— de <i>wa-shi</i>	LXXXVI	<i>ut</i> #	8 ^{re} dim.	<i>tchōng kwān syēu-lyu kōng</i> = (voir LXIV).
	LXXXVII	<i>sol</i> #	5 ^{te} dim.	<i>nān-lyu tchi</i> = (voir LXVII).
— de <i>ying-tchōng</i> . . .	LXXXVIII	<i>ré</i>	8 ^{re} dim.	<i>hwāng-tchōng kōng</i> = (voir LXXI).
	LXXXIX	<i>la</i>	5 ^{te} dim.	<i>wa-shi tchi</i> = (voir LXXIV).

Tous les systèmes de quinte (IV, XI, XVIII, etc.) sont désignés comme 5^{te} du *hwāng-tchōng*, 5^{te} du *tā-lyu*, 5^{te} du *thai-tchéou*, etc.; ces noms, de caractère savant, semblent marquer le peu d'usage du mode en question et l'étroit rapport entre les modes de prime et de quinte. L'accord parfait de l'un des modes est le renversement de l'accord parfait de l'autre; ainsi : I *mi sol* # si *mi*, IV *si mi sol* # si; de là le caractère analogue des deux modes qui font double emploi et dont l'un, celui de quinte, a disparu. Les systèmes complémentaires (VI, VII, XIII, XIV, etc.) portent le nom des systèmes de 1^{re} et de 5^{te} qui ont les mêmes initiales : XIII et I initiale *mi*, XIV et IV initiale *si*, etc.¹. Les systèmes XIII et XIV dépendent l'un de l'autre comme les systèmes I et IV : XIII *mi sol* si *mi*, XIV *si mi sol* si; sur la flûte à laquelle reporte souvent la présente nomenclature, un même trou fournit deux notes voisines (ainsi *sol* # et *sol*), selon que

le trou est ouvert ou demi-bouché. Les modes complémentaires ont été peu employés, moins encore que le mode de 5^{te}, peut-être parce que les deux premières notes sont distantes d'un seul *lyu* (demi-ton), intervalle dissonant pour l'oreille chinoise, bien qu'il soit admis sur le *kbin* 412 dans un enchaînement d'accords. Si l'accord fondamental du I est l'accord parfait majeur, l'accord fondamental du XIII est l'accord parfait mineur; il est à remarquer que la musique chinoise emploie très rarement les formules mineures.

Les systèmes de prime VIII (*fa*) et XV (*fa* #), XXII (*sol*) et XXIX (*sol* #), XXXVI (*la*) et XLIII (*la* #), LVII (*ut*) et LXIV (*ut* #), LXXI (*ré*) et LXXXVIII (*ré* #) sont deux à deux désignés par les mêmes expressions, d'abord sous forme simple, puis avec le qualificatif *tchōng kwān*, tuyau moyen. Les notes *fa* et *fa* #, *sol* et *sol* #, *ut* et *ut* #, *ré* et *ré* # portent le même nom deux par deux dans la notation pour la flûte (p. 156); il est

1. Le *Tshou yüen* (N° 74, liv. I, f. 7^{re}, etc.), donne au mode d'octave diminuée de chaque gamme le même nom qu'au mode de 3^{re} de la

même gamme : VI comme III, XXVII comme XXIV, etc.; l'octave diminuée est la 5^{te} de la 3^{re}, et la rapprochement.

donc naturel que les systèmes correspondants soient deux par deux appelés de même. Le *tchông kwân* 78 était, sous les *Thâng* et les *Sông*, une flûte donnant le demi-ton au-dessous de la flûte en *hwâng-tchông*; si au contraire ici ces deux mots indiquent le demi-ton supérieur, c'est que le *tchông kwân* était intermédiaire entre la flûte en *hwâng-tchông* et une flûte plus grave; il était donc plus aigu que cette dernière¹. Les systèmes de 2^{de}, de 3^{de} et de 6^{de} répondant aux systèmes de 1^{re} énoncés en tête de ce paragraphe, sont dénommés de manière analogue; par exemple, XII *kîo pân-chê* et XIX *tchông kwân kîo pân-chê*, et de même IX et XVI, X et XVII, XXVI et XXXIII, etc. De manière analogue la gamme de *tú-lyù* (VIII, IX, X, XII) présente les mêmes noms que celle de *hwâng-tchông* (I, II, III, V) avec adjonction de l'épithète *kîo*, élevé. Sur ces divers points les dénominations données par le *Sông chi* montrent quelques irrégularités, tandis que le *Thâng chôi*², tout en coïncidant en somme avec le *Sông chi*, offre une régularité parfaite.

Il reste à examiner 24 noms, ceux des systèmes de 1^{re}, de 2^{de}, de 3^{de}, de 6^{de} dans les gammes de *hwâng-tchông* (*mî*), *kyâ-tchông* (*sol*), *tchông-lyù* (*la*), *lin-tchông* (*si*), *yl-tsch* (*ut*), *wou-yl* (*ré*); ces noms plus concis paraissent en partie primitifs, ils sont plus difficiles à expliquer, plusieurs semblent des termes de parler usuel. En ajoutant à ces 24 systèmes les 4 de la gamme de *tú-lyù*, on a les 28 systèmes que le *Thâng chôi*³ énumère comme vulgaires et qui étaient conservés par les musiciens chinois chez les *Khi-tân*⁴.

Plusieurs systèmes sont désignés par rapport à la 2^{de} de la gamme à laquelle ils appartiennent; ce sont uniquement des systèmes de 1^{re} et de 6^{de}: XXII = 1^{re} de *tchông-lyù* [2^{de}], L = 1^{re} de *nân-lyù* [2^{de}], LXXI = 1^{re} de *hwâng-tchông* [2^{de}]. Les systèmes XXXVI et LVII ont des noms de même forme qu'on peut traduire 1^{re} de *táo*, 1^{re} de *syên-lyù*. L'expression *táo tyáo*⁵, qui n'est pas spécialement expliquée, daterait de Kao tsong, des *Thâng*, quise tenait pour descendant de Láo tseu⁶. Y a-t-il aussi une allusion taoïste dans le terme *syên-lyù*? Il ne se trouve que comme nom de système et ne se rencontre pas comme nom de lyù; mais il est employé, *syên lyù kwân*⁷, à côté de noms de lyù et avec d'autres expressions déjà connues, *tchông-lyù*, *tá-lyù*, *phing tyáo*, avec quelques-unes qui me sont nouvelles, *tá thò kwân*, *tá yün kwân*, *tchôn chêng kwân*⁸, etc., dans un passage de Tchên Yáng⁹ relatif aux tuyaux de l'orgue à bouche 103: ce texte, assez obscur dans le détail par l'emploi de termes techniques tombés en désuétude, donnerait peut-être la clef du problème. D'autre part on trouve, répondant aux systèmes de 1^{re} XXII, L et LXXI, trois autres noms relatifs à la 2^{de}: XXVI = 6^{de} de *tchông-lyù* [2^{de}], ou simplement *tchông-lyù*; LIV = 6^{de} de *nân-lyù* [2^{de}], ou simplement *nân-lyù*; LXXV = 6^{de} de *hwâng-tchông* [2^{de}], ou simplement *sixte*. On observera combien les conventions du langage technique permettent de supprimer de termes, indispensables cependant à l'intelligence précise d'une désignation.

La même remarque s'applique à plusieurs noms des systèmes de 2^{de} et de 3^{de}, noms corrélatifs deux à

deux. Les systèmes de 3^{de} III, XXIV, XXXVIII, LI, LIX, LXXIII sont appelés systèmes de 3^{de} respectivement de II, XXIII, XXXVII, LI, LVIII, LXXII; cette nomenclature méthodique est celle du *Thâng chôi* et du *Lyô chi*. Le *Sông chi* introduit encore des variantes: III *syáo chi kyô* est le vrai nom de XXXVIII; il résulte peut-être d'une erreur de scribe, *syáo*, petit, étant substitué à *tá*, grand; d'autre part, les deux systèmes sont à distance de 5^{te} (*ut* # *sol*); LI *tá-chi kyô* est le vrai nom de III; les deux systèmes sont encore à distance de 5^{te} (*sol* # *ré*); de même X et LIX *káo tá-chi kyô* (*la mî*), LI et XVII *hyé tchô kyô* (*ré* # *la*), LIX et XXIV *châng kyô* (*mî si*), LIX et XXIV *lin-tchông kyô* (*mî si*), XXIV et LXXIII *chwáng kyô* (*si fa* #), LXXIII et XXXVIII *yüé kyô* (*fa* # *ut*).

Le système XXIV, *lin-tchông* 3^{de}, est nommé d'après le lyù répondant à l'initiale; le même nom est par abus appliqué à LIX, comme on l'a noté; LVIII, par rapport à LIX, est *lin-tchông châng* = 2^{de} de *lin-tchông* [3^{de}], d'où *ching*, 2^{de} [par excellence], converti en *chwáng* par erreur (XXII); de là pour XXIV et LIX le nouveau nom, *châng kyô* ou *chwáng kyô*, qui signifie en réalité 3^{de} de la 2^{de} [par excellence]; les noms alternatifs du XXIV et du XXX confirment l'identité de *châng* et *chwáng*. Parmi les noms du LXXIII, l'un, *pyên kyô*, tierce, modifiée, rapporte ce système à l'initiale 3^{de}; par sa brièveté ce nom indique un usage fréquent, à moins que *pyên* soit une erreur de scribe pour *chwáng*, ce que la figure des signes rend possible.

Le terme *yüé*, dépassant, s'applique également aux couples XXXVIII, XLV (*ut* # 3^{de}, *ré* 3^{de}) et LXXII, LXXIX (*mî* 2^{de}, *fa* 2^{de}); je ne sais pas la raison de ce rapprochement; peut-être la forme originelle est-elle *yüé kyô*, 3^{de} dépassante, mots employés pour XXXVIII et LXXIII; mais l'usage du terme *yüé* pour LXXII reste obscur; peut-être l'expression se rattache-t-elle à une particularité de doigté. Le nom du LI, *hyé tchi*, reposer le doigt, a peut-être une origine analogue. *Phing tyáo*, système égal, s'appliquant avec des qualificatifs différents à XI et à LIV, marque peut-être une parenté harmonique; il y aurait de même un rapprochement entre XXXVI et L, *táo* (*kông*) *tyáo*; je ne saurais dire quelle est ici la valeur de *phing*, non plus que de *chwei* pour le LI.

Les gammes qui présentent pour leurs divers systèmes les noms les plus différents sont celles de *mî* (I à V), de *la* (XXXVI à XL), de *si* (L à LIV), construites sur la 1^{re}, la 4^{de}, la 5^{de} de la gamme type; ce sont probablement les systèmes les plus anciens et les plus usités. Le II (*fa* # 2^{de}) s'oppose au XXXVII (*si* 2^{de}), l'un étant grand, *tá*, l'autre petit, *syáo*; avec la graphie du *Sông chi*, qui signifie grande pierre, petite pierre, aucune idée ne m'est perceptible; avec la graphie du *Thâng chôi*, *tá-chi* = *tadzik* voudrait dire arabe; cette interprétation n'est peut-être pas inacceptable, puisque l'Asie centrale a certainement agité sur la musique chinoise; mais que signifierait dans ce cas l'expression *syáo chi*? Il reste du moins l'analogie de nom pour deux systèmes à intervalle de 4^{te}. Le système I tire son nom du fait que la 1^{re} correspond au tuyau fondamental, à la prime typique: c'est donc le système de 1^{re} correcte; la variante *chü-thô* du *Thâng*

1. N° 48, liv. 20, f. 11 r°.

2. N° 46, liv. 23, f. 1.

3. N° 40, loco cit.

4. N° 49, liv. 54, f. 7 r°, etc. Il faut toutefois noter que les systèmes du mode de 6^{de} sont dans ce document attribués au mode de 5^{de} diminuée, ce qui est une erreur évidente.

5. *Táo tyáo* est aussi une désignation alternative du L.

6. N° 46, liv. 21, f. 4.

7. 仙呂管

8. 中呂, 大呂, 平調, 大托管, 大韻管, 著聲管

9. N° 69 (Y. I. C.), liv. 126, ff. 15, 16).

hweí yáo à le même sens, puisque *sū-thò-lí* (p. 96, texte et note 4) désigne la 1^{me}. Pour le V, le terme *pān-chē* (ancienne prononciation *pan-jap*) ressemble singulièrement à *pan-jam*, nom de son initial dans l'échelle occidentale de *Son-tchi-phó* (p. 96, note 4). On retrouve donc ici les influences étrangères déjà signalées.

Cette étude des noms permet d'établir ainsi la liste des systèmes les plus anciens et les plus répandus :

Gammes de *hwang-tchông* : I mi; II fa #; III sol #; V ut #.

Gammes de *kūi-tchông* : XXII sol; XXIII la; XXIV si; XXVI mi.

Gammes de *tchông-lyù* : XXXVI la; XXXVII si; XXXVIII ut #; XL fa #.

Gammes de *lin-tchông* : L si; LI ut #; LII ré #; LIV sol #.

Gammes de *yi-tse* : LVII ut; LXI la.

Gammes de *woù-yi* : LXXI ré; LXXII mi; LXXIII fa #; LXXV si.

Donc quatre systèmes de chacune des gammes de *mi sol la si ré*, deux seulement de la gamme d'*ut*. On remarquera l'accord partiel avec le *Tcheou li*, qui insiste sur les fondamentales *mi, sol, si* (pp. 102, 107). *Chên Kwô*, en indiquant pour quelques systèmes des noms nouveaux usités de son temps, confirme en gros les conclusions exposées : seules les gammes de *mi, sol, si* ont alors 4 systèmes, beaucoup de gammes n'en ont que 3, 2 ou 1, la gamme de *la #* (*keou*, p. 113) n'en a point.

La liste des systèmes usuels ne peut être dressée rigoureusement; en dehors des indications théoriques qui viennent d'être résumées, on sait peu de chose des systèmes, surtout en ce qui touche leur emploi et leurs origines avant le *Thung*. Un auteur récent, *Tchông Yáo-hyên*³, étudiant les passages musicaux du *Tcheou li*, y trouve la description exacte des systèmes, l'indication précise des rapports entre la fondamentale (*kong*) et la dominante initiale et finale (*khi tyáo pi khi*); il ajoute une citation du lettré *Hwéi* : « dans l'antiquité, une seule fondamentale répondait à 4 systèmes; sous les *Wéi* et les *Tsin* on conservait encore 3 systèmes, savoir celui de 1^{re} principale, celui de 3^{re} aiguë, celui de 5^{re} basse; celui de 6^{re} avait disparu. » Le même auteur dit encore : « ce que les *Kwô yn*⁴ appellent 1^{re} supérieure, *chông kông*, c'est la 3^{re} aiguë; leur 1^{re} inférieure, *hyé kông*, c'est la 5^{re} basse. » *Hân Pang-khi*⁵ reconnaît aussi dans la musique antique les systèmes de 3^{re} aiguë et de 5^{re} basse, auxquels il ajoute celui de 6^{re}; il donne d'ailleurs de ces termes des interprétations spéciales. Rappelant que dans la musique des *Tcheou* l'initiale est toujours la 6^{re}, il distingue deux initiales, l'initiale du grand système, *khi tyáo*, et l'initiale actuelle, *khi chông*, qui est la 6^{re} de la fondamentale. Il étudie d'abord le double système de 3^{re} aiguë, *tshing kyô chông tyáo*. Le *koù-yên* est la 3^{re} aiguë de la fondamentale; c'est d'autre part l'octave basse de la 6^{re}, par rapport au *lin-tchông*, 5^{re} de la fondamentale : de là l'importance de la 3^{re} aiguë, corrélatrice à celle du *lin-tchông*.

<i>hwang</i>	<i>lin</i>	<i>thai</i>	<i>nou</i>	<i>koù</i>	<i>yn</i>	<i>jué</i>
mi	si	fa #	ut #	sol #	ré #	la #
1 ^{re}	5 ^{re}	3 ^{re}	6 ^{re}	3 ^{re}	8 ^{re} dim.	5 ^{re} dim.

1. N° 53, liv. 6, 1.

2. N° 24, liv. 6, f. 3.

3. N° 87 (*Hwang tshing ling kya*, liv. 347); voir aussi n° 42, liv. 18, f. 4 v°.

4. Peut-être *Hwéi Chin-khi* (1670-1741), érudit renommé, auteur d'ouvrages sur la musique et l'astrologie.

5. N° 3 b).

6. N° 73 (Y. 1, liv. 60, p. 17).

<i>té</i>	<i>yi</i>	<i>kyu</i>	<i>woù</i>	<i>tchông</i>	<i>hwang</i>	<i>lin</i>
fa	mi	sol	ré	la	mi	si
1 ^{re}	5 ^{re}	3 ^{re}	6 ^{re}	3 ^{re}	8 ^{re} dim.	5 ^{re} dim.

Les *lyù* sont disposés dans l'ordre de production; en leur appliquant les degrés de la gamme, on a de la première fondamentale à la seconde 5^{re} diminuée deux séries complètes. « C'est, continue *Hân Pang-khi*, la base naturelle et merveilleuse de tous les systèmes;... l'on sait seulement que le *hwang-tchông* est la fondamentale et initiale des systèmes, qu'il produit le *lin-tchông*; mais on ignore que, le *hwang-tchông* et les autres *lyù* une fois établis, il naît de nouveau un *hwang-tchông* qui sert de fondamentale et un *lin-tchông*, nouvelle initiale : d'un bout à l'autre c'est une production continue comme une corde. » *Hân Pang-khi* énumère ensuite quatre systèmes anciens dépendant tous du grand système de *hwang-tchông*; il en indique l'initiale actuelle, *khi chông*, et la fondamentale, *khi kông*.

Système de 3^{re} aiguë, *tshing kyô* :

<i>koù</i>	<i>yn</i>	<i>jué</i>	<i>té</i>	<i>yi</i>	<i>kyu</i>	<i>woù</i>	<i>tchông</i>	<i>hwang</i>	<i>lin</i>
sol #	ré #	la #	fa #	ut #	sol #	ré #	la #	mi	si

Le *koù-syên* aigu (la 10^e) est l'initiale actuelle, le *lin-tchông* est la fondamentale.

Système de 3^{re}, *min kyô* :

<i>koù</i>	<i>yn</i>	<i>jué</i>	<i>té</i>	<i>yi</i>	<i>kyu</i>	<i>woù</i>	<i>tchông</i>	<i>hwang</i>	<i>lin</i>
sol #	ré #	la #	fa #	ut #	sol #	ré #	la #	mi	si

Le *koù-syên* sert de transition au système⁶.

Système de 2^{re} aiguë, *chiao chông* ou *tshing chông* :

<i>thui</i>	<i>nou</i>	<i>koù</i>	<i>yn</i>	<i>jué</i>	<i>té</i>	<i>yi</i>	<i>kyu</i>	<i>woù</i>	<i>tchông</i>
ré #	la #	sol #	ré #	la #	fa #	ut #	sol #	ré #	la #

Le *tchông-lyù* est fondamentale, et sa 6^{re}, *thai-tcheou*, qui est la 2^{re} de l'échelle normale, est l'initiale actuelle.

Système de 5^{re} basse, *hyé tchi* :

<i>lin</i>	<i>thui</i>	<i>nou</i>	<i>koù</i>	<i>yn</i>	<i>jué</i>	<i>té</i>	<i>yi</i>	<i>kyu</i>	<i>woù</i>	<i>tchông</i>	<i>hwang</i>	<i>lin</i>
si	fa #	ut #	sol #	ré #	la #	fa #	ut #	sol #	ré #	la #	mi	si

Le *woù-yi* sert de fondamentale, et sa 6^{re}, *lin-tchông*, est l'initiale actuelle.

Dans les œuvres de *Tcheou Hi*⁷ on trouve sur les mêmes modes rapportés au *khin* des indications qui jusqu'ici demeurent obscures pour moi. En rangeant du grave à l'aigu les notes de ces quatre systèmes, on a les échelles :

3^{re} aiguë : *mi, fa sol sol # la la # si ut ré ré #*

3^{re} : *sol # la # ut ré ré # mi fa fa # sol sol # la si ut #*

2^{re} aiguë : *ré, fa fa # sol sol # la la # ut # ré #*

5^{re} basse : *ré #, mi fa fa # sol sol # la la # si ut # ré #*

Parmi ces échelles si différentes des systèmes plus récents, trois sont remarquablement élevées : le son nommé *khi chông*, *sol #, fa #, si*, n'est initiale que théoriquement, il n'est pas la première note de l'échelle. Mais sur quels documents s'appuie *Tcheou Hi* et *Hân Pang-khi* pour établir une théorie si précise? Ils ne l'expliquent pas dans les textes que je possède. Cependant ces idées valent d'être rappelées, puis-je les déceler, à ma connaissance, la seule tentative de découvrir des rapports organiques entre la série des *lyù* et quelques systèmes usuels. Ces deux théoriciens

7. *Min* est opposé à *tchông*, aigu; il indique ici la 3^{re} ordinaire v. la 3^{re} aiguë ou 10^e.

8. *Tyáo tyáo* : je ne connais pas d'autre exemple de cette expression si l'on compare au système de 3^{re} aiguë, on trouve abaissement d'une 8^{ve} sur cinq notes.

9. N° 27, liv. 41.

n'ont pas exposé ces principes en leur nom, ils les ont projetés dans un passé nébuleux : ce procédé caractéristique nous laisse dans le doute sur le sens réel des quatre systèmes.

Pour l'âge postérieur aux Hân, quelques phrases brèves et assez vagues du *Wéi ch'ou* et du *Suï ch'ou* ne suffisent pas à nous instruire. Le premier¹ de ces ouvrages parle (318) des cinq *tyáo* pour l'accord du *klin* 112 et en cite deux², le *tyáo* ordinaire à tonique 1^{me}, le *tyáo* aigu à tonique 2^{de} : il est probable que ces systèmes appartiennent à une même gamme, il n'y aurait alors qu'une ébauche lointaine de la théorie des *Tháng*. Les faits rapportés aux p. 94 et suivantes, d'autres encore, tels que la disposition des carillons permettant de prendre pour 1^{me} les *lyú* *hwàng-tch'ong*, *thái-ts'heou*, *jwéi-pín*, *kou-syén*³, démontrent l'emploi de fondamentales multiples, mais non le passage de chaque fondamentale par chaque degré, ce qui caractérise les 84 systèmes. Le *Suï ch'ou*, dans quelques phrases citées plus haut⁴, expose qu'avant la réforme des *Tháng* les 84 systèmes n'étaient pas en usage; ce qu'on appelait alors *tyáo*, c'étaient les modes ou renversements de la gamme de *hwàng-tch'ong*, tous désignés soit par le *lyú*, soit par le degré de l'initiale; un seul système ne rentre pas dans cette série, celui de *Li-lyú*, appelé *ying tyáo*, système répondant à cette désignation ne se retrouve pas par la suite. On remarquera d'après le texte visé la prédominance des systèmes de *thái-ts'heou* et de *nán-lyú*⁵.

Une liste des mélodies de musique savante ou classique exécutées par les orchestres du Palais est donnée pour l'an 977⁶; cette musique ne se confine pas dans une seule gamme, elle emploie beaucoup plus de systèmes que la musique populaire, 18 au lieu de 3, mais elle est loin du nombre théorique de 84; la coïncidence est marquée avec la liste dressée p. 120. « Ce que joue l'orchestre, ce sont 46 mélodies appartenant à 18 systèmes. 1^o I, *mi* 1^{me}, 3 mélodies... 2^o XXII, *sol* 1^{me}, 2 mélodies... 3^o XXXVI, *la* 1^{me}, 3 mélodies... 4^o L, *si* 1^{me}, 2 mélodies... 5^o LVII, *ut* 1^{me}, 3 mélodies... 6^o LXXI, *ré* 1^{me}, 3 mélodies... 7^o XXXVIII, *ut* 3^{re}, 2 mélodies... 8^o II, *fa* 2^{de}, 2 mélodies... 9^o XXIII, *la* 2^{de}, 3 mélodies... 10^o XXXVII, *si* 2^{de}, 2 mélodies... 11^o L, *ut* 2^{de}, 3 mélodies... 12^o LVIII, *ré* 2^{de}, 3 mélodies... 13^o XXVI, *mi* 6^{te}, 2 mélodies... 14^o LIV, *sol* 6^{te}, 2 mélodies... 15^o LXI, *la* 6^{te}, 2 mélodies... 16^o LXXV, *si* 6^{te}, 1 mélodie... 17^o V, *ut* 6^{te}, 2 mélodies... 18^o XL, *fa* 6^{te}, plusieurs petites mélodies. » On trouve d'autre part ces indications⁷ : au moins jusqu'en 1112 les modes de 5^{te} et de 3^{re} sont musités; on cherche alors à les introduire de nouveau dans l'orchestre⁸. C'est qu'en réalité les 84 systèmes dont on parle sans cesse, sont surtout théoriques; *Tshái Yuén-ling*, un peu plus avant dans le xiv^e siècle, déclare : « dans la musique vulgaire il y a seulement les trois systèmes de 2^{de}, de 1^{me}, de 6^{te}, et pas davantage. » *Tháng Chwén-tché*⁹ sous les Ming compte 48 systèmes, 4 pour chaque gamme (1^{me}, 2^{de}, 3^{re}, 6^{te}) et

les désigne par les noms donnés pp. 117, 118; la dynastie actuelle en admet 36 pour son échelle de 14 notes : un petit nombre seulement semble usité. Je manque d'ailleurs de renseignements sur la pratique moderne des orchestres du Palais et de ceux de *Khyü-feou*, les seuls qui aient peut-être des notions de musique classique, attendu que les hymnes à Confucius chantés dans tous les districts n'y comportent que les deux formes transcrites p. 111. Quant à la musique privée pour le *klin*, elle a conservé plusieurs méthodes d'accord¹⁰ dont on trouvera plus loin l'indication (p. 166).

CHAPITRE V

L'harmonie et le rythme.

Une théorie de l'harmonie, ou des rapports entre les sons, semble plus difficile à concevoir quand les notes sont successives que lorsqu'elles sont simultanées. Or l'accord plaqué est un élément très secondaire de la musique chinoise : on a vu pourtant que l'hymne de la p. 103 est écrit tout en accords de quarte, et on trouvera des accords très variés dans la musique du *klin* 112. Le prince *T'ai-yü* a étudié les ensembles dans la musique rituelle; on pourra tirer de ses œuvres quelques principes relatifs à l'accompagnement, à l'orchestration et au rythme.

Dans ses formules d'accompagnement¹¹ le prince se sert des mots *tchéng*, *ying*, *hwò*, *thóng*. *Tchéng* désigne la note fondamentale, celle qui appartient à la mélodie et sur laquelle est construit l'accord. *Ying*, « c'est le même son qui répond » au premier, c'est-à-dire l'octave. *Hwò* « n'est pas le même son, et cependant est vraiment d'accord », c'est la quinte ou la quarte¹². *Thóng*, c'est le même son produit sur une autre corde. Les mélodies citées par l'auteur permettent de reconnaître l'exactitude de ces définitions : le terme *thóng* ne désignant pas une note différente de la fondamentale, l'accord prévu se ramène à fondamentale-quinte-octave, parfois fondamentale-quarte-octave, accord neutre et qui pour notre oreille n'établit pas un mode.

L'orchestre rituel¹³ comprend le chant, *kò*, les cordes, *klin* 112 et sé 116, les tuyaux, orgues 103 et flûtes 74 etc.; dans l'antiquité jamais le chant n'est admis sans les cordes, jamais les cordes ne sont employées qu'avec le chant. « Les sons du chant se prolongent¹⁴ : on dit qu'ils perpétuent la parole. Les sons des cordes se prolongent : on dit qu'ils accompagnent cette expression perpétuée. Les sons soufflés se prolongent : on dit qu'ils s'accordent aux autres sons. » L'auteur rappelle ici l'exposé musical du *Chwén tyén*¹⁵, où toute-

1. N° 40, liv. 109, f. 9 v°.

2. Les cinq accords ou *tyáo* du *klin* servent à régler les autres instruments; ici encore on peut remarquer que le *klin* exige plus de science de ceux qui en jouent.

3. N° 32, liv. 12, ff. 5, 6.

4. P. 95, etc.; voir aussi n° 42, liv. 15, f. 19 v°.

5. Y. I. I., liv. 15, f. 12 v°.

6. N° 72, liv. 30, ff. 16, 18.

7. On parle alors (vers 1119), de *ts'hi tyáo*, systèmes du 5^{te}, du *kyé tyáo*, systèmes du 3^{re}; on parle aussi de *tché ch'iao*, de *kyu ch'iao* dans une note qui semble voisine; voir toutefois : N° 5 b, *Lyáng hwéi wáng*, II.

— N° 12, p. 234.

8. N° 70, f. 15 v°; liv. 52, f. 12 v°.

9. N° 30 (Y. I. I., liv. 39, f. 2 v°).

10. On remarquera la ressemblance des expressions *tyáo*, système ou mode, et *thiao fú*, méthode d'accord : la méthode d'accord du *klin* et de plusieurs autres instruments à cordes varie avec le système que l'on veut exécuter.

11. N° 70, ff. 1, 2, 3.

12. Le prince (N° 70, f. 14) explique que les joueurs de *klin* pour les pièces rituelles n'utilisent que le 1^{er} et le 9^e tons marqués sur l'instrument, c'est-à-dire la 4^{te} et la 5^{te} des notes fournies par les cordes totales (voir p. 167); on emploie la 4^{te} sur les cordes 1, 2, 4, 5; on emploie la 5^{te} sur la corde 3, parce que la 4^{te} de *mi* est *la*, qui n'entre pas dans le système de *hwàng-tch'ong* fondamentale.

13. N° 70, ff. 14 v°, 15 v°.

14. N° 70, f. 15 v°; voir aussi n° 24, liv. 5, f. 10.

15. N° 1. — N° 14, pp. 29, 30.

fois il n'est pas question des tuyaux comme élément de l'orchestre. Le même passage du *Chwén tyèn* se termine ainsi : « je frappe la pierre sonore, je frappe la pierre sonore ; tous les animaux dansent ensemble. » Les mots *k'i* et *foù* traduits par « frapper » équivalent à *pò* et *foù*, qui sont du langage technique moderne : « frapper fort de la main droite, c'est ce qu'on appelle *pò* ; frapper légèrement de la main gauche, c'est ce qu'on appelle *foù* ». On frappe les lithophones 23 etc. et les cloches 1 etc., les tambours 44 etc. et les cymbales 16 etc., les claquettes de bois 31 ; ces instruments percutés se combinent ou se remplacent selon le caractère rituel de la mélodie et le rang des auditeurs : c'est ainsi qu'à l'occasion une jarre de terre 36 remplace les pierres sonores 23². Quels que soient le nombre et la variété des instruments, ils se ramènent toujours à deux classes : les cordes et les tuyaux, inséparables du chant, exposent la mélodie, les instruments percutés marquent le rythme. « Le lithophone, c'est avec quoi l'on rythme la musique ». Pour les carillons, « quand on les frappe fort, on appelle cela le son du métal, *k'in ch'eng* ; quand on les frappe doucement, on appelle cela le cliquetis du jade, *yü t'chen*. Quand le *Chou k'ing* dit : frapper doucement les pierres sonores, frapper fort les pierres sonores, n'est-ce pas cela ? » Le son du métal est le temps fort battu au début de la mesure et commandant les 16 premières notes du *k'lin* pendant le souffle de l'orgue ; le cliquetis du jade est le temps faible frappé au milieu de la mesure et dominant les 16 dernières notes du *k'lin* durant l'aspiration de l'orgue. Dans un autre exemple le temps fort est marqué par le rouleau de cuir 35, la claquette de bois et la cloche, le temps faible par le rouleau, la claquette et la pierre sonore ; mais chacun de ces temps, étant très prolongé, est subdivisé en quatre battements, *pò*, du rouleau et de la claquette, auxquels répondent autant de battements faibles, *foù*, du rouleau seul ; chaque battement commande deux notes du *k'lin* et du *sé*. Parfois, dans les pauses du chant, les temps secondaires sont marqués par le tambour et le petit tambourin *ying* 46. Dans tous les exemples orchestrés que j'ai à ma disposition, l'écriture est analogue et montre la grande importance du rythme. « Confucius a dit : la musique, c'est le rythme. Qu'appelle-t-on rythme ? Quand les anciens chantaient, dans l'intervalle d'une note de chant, la cloche et le lithophone donnaient chacun une note : ce serait ainsi l'image des deux principes. Pendant une note de cloche ou de lithophone, il y a de la claquette quatre sons de chaque sorte, il y a huit battements

forts et huit battements faibles du rouleau de cuir : ce qui ressemble aux quatre diagrammes et aux huit trigrammes. »

La définition donnée par Confucius est remarquable ; on voit pourtant et l'on verra plus loin que le prince Tsai-yü en tire des conséquences précises à l'excès, exposant en réalité ses idées sous le couvert des anciens. Dans son *Tsháo mán kou yò phou*³, le prince appuie sa théorie de citations classiques qu'il commente et mêle à son texte. « Tout le monde sait que le chant perpétue la parole [*Chwén tyèn*], mais on ignore le rythme, *tsyè tsou*. Sans rythme, quand même on parle de perpétuer, en réalité ce n'est pas perpétuer. Ce qu'on appelle rythme, en termes vulgaires, c'est la mesure, *pán yèn*. Dans la musique rituelle des anciens Souverains, le rythme était marqué soit par les cloches et les pierres sonores, soit par les jarres de terre, soit par les rouleaux de cuir, soit par les claquettes de bois. Pour les rites du banquet et du tir à l'arc de district¹⁰, des huit classes d'instruments il y en avait quatre, le son de la pierre étant représenté par le lithophone, le son de la soie par le *sé*, le son de la gourde par l'orgue, le son du cuir par le tambour. Le *sé* et l'orgue sont pour la mélodie, le lithophone et le tambour sont pour le rythme¹¹. Le *Chwén tyèn* dit : je frappe la pierre sonore, je frappe la pierre sonore, tous les animaux dansent ensemble. Les hymnes des Cháng¹² disent : les instruments résonnent d'accord et également, ils sont accompagnés du son de nos lithophones. Le *Tcheou li*¹³ dit : le maître des cloches est chargé de toucher les instruments de métal, le maître des pierres sonores enseigne la musique à sons mêlés. La musique à sons mêlés, *mán yò*, c'est le *tsháo mán*. » Cette dernière expression vient du *Hyò ki*¹⁴. « Celui qui n'a pas appris la pratique des accords, ne peut jouer convenablement des cordes ; celui qui n'a pas appris les accompagnements multiples, ne peut construire convenablement une ode ; celui qui n'a pas étudié les vêtements divers, ne peut convenablement célébrer les rites. » Le *K'uang hi tseu tyèn*, article *mán*, donne à ce mot le sens : « les cinq couleurs ensemble, sans dessins », et aussi : « sons divers qui s'accordent dans la musique ». Le *Tsháo mán kou yò phou*¹⁵ explique *mán* dans le sens de lent ; non serré ; l'expression *tsháo mán* signifie ralentir, prolonger les sons, ce qui se fait au moyen d'accords ; les deux sens de *mán* sont donc fondus ici et concordent avec les principes du *Chwén tyèn*. Le terme *pò yì*, qui paraît dans la phrase suivante du *Hyò ki*, a une valeur complémentaire : *pò*, ample, étendu ; *yì*, accom-

1. N° 79, ff. 2 v°, 23 v°.

2. N° 79, ff. 30 v°, 32 v°.

3. N° 79, f. 22 v° 磬者。所以節樂也。

4. N° 83, ff. 5 v°, 6 r° ; voir aussi pp. 125 à 128.

5. N° 80, ff. 4, 55.

6. N° 80, *Ts'ong ts'ien*, f. 1 樂也者。節也。

7. La cosmologie se sert des symboles suivants : les deux *yì*, savoir — ou —, répondant au principe *yin* et au principe *yang* ; ils se combinent en 4 diagrammes, *ying* (p. e. — soleil, chaland, etc.), — lune, trou, etc., — étoiles, — plaques, etc.) et 8 trigrammes, *kua* (p. e. —, —, etc., signifiant le ciel, les lacs, le tonnerre, etc.).

8. N° 79, f. 2 v°.

9. *Ts'ou* signifie exactement : exécuter suivant la règle, suivant les divisions, suivant la mesure ; *pán yèn*, à peu près : le frappé et la mesure. *Pán*, c'est la planchette qui sert à marquer la mesure. *Fou*, on pressait, désigne la syllabe principale du vers, la 3^e dans le pentasyllabique, la 5^e dans l'heptasyllabique ; dans le premier cas la *yèn* précède la mesure, il la suit dans le second, et l'on aperçoit l'élément de variété rythmique qui provient de cette mesure placée soit avant, soit après la frappe. L'identité de sens de *tsyè tsou* et *pán yèn* est encore affirmée dans le passage suivant (N° 79, f. 15 v°) : « d'après le *Yi li*, quand on joue

l'ode *Tcheou yá* (voir p. 123, note 8), les intervalles sont comme uniques (奏騷虞。間若一) ; explication : exécution à rythme égal 節奏均勻。 Le commentaire dit : les intervalles comme uniques, cela indique l'importance du rythme. Les anciens dans la musique attachaient du prix à l'exécution rythmée ; les contemporains, quand ils étudient le chant ou le *k'lin*, pour la plupart n'ont pas de mesure. Comment cela ? La mesure, *pán yèn*, cela signale l'exécution rythmée, *tsyè tsou* ; l'exécution rythmée, c'est le *tsháo mán*. » De ce passage résulte un troisième terme du même sens, *tsháo mán*, sur lequel on va revenir.

10. Voir p. 101, note 3, et p. 184.

11. 瑟與笙者。曲也。磬與鼓者。節也。

12. N° 2, *Chang sing*, 1, str. 2. — N° 13, p. 430. 既和且平。依我磬聲。

13. N° 6, liv. 23, *ts'oung chi*. — N° 9, l. II, p. 59.

14. L'un des traités des *Li li*, v. 8. — N° 1, tome II, p. 33.

15. N° 79, f. 13 r°.

pagner¹; d'où le sens : accompagnement exécuté par l'orchestre.

C'est surtout sous l'aspect du rythme que les auteurs considèrent cet accompagnement². « Téhàng Tsai³, lettré de l'époque des Sòng, a dit : les anciens hymnes, *yò tshàng*, n'ont que quelques vers, les odes, *chi*, ne peuvent faire des chants, *hhyk*. En y ajoutant une modulation, on obtient les pièces dites *nóng ou yin*. Les bons chanteurs savent comment on fait un *nóng*, comment un *yin*. Téhàng Tsai dit encore : les bons chanteurs [chantent] de telle sorte que les autres hommes continuent leurs sons et leurs paroles, de telle sorte que les sons durent à loisir et surabondent. Tchou Hi dit aussi : les odes des anciens n'ayant qu'un ou deux vers, se développent et s'allongent. Il dit encore : pour moi, je soupçonne que dans la musique antique il y avait celui qui entonne et ceux qui accompagnent; celui qui entonne, profère la phrase du chant; ceux qui accompagnent, continuent le son. En dehors du texte de l'ode, il convient encore qu'il y ait des mots accumulés, des sons répartis⁴ pour accompagner et proférer le sens. Les termes *nóng*, *yin*, mots accumulés, sons répartis, sont en effet d'autres noms du *tsháo mán* (rythme d'accompagnement). » Ces quelques phrases (la dernière est-elle intégralement de Tchou Hi? la rédaction ne marque pas la fin de la citation) définissent sur une ligne de chant toute en notes longues et répondant note pour syllabe au texte poétique, une broderie de notes, peut-être de paroles, non fixées d'avance, exécutées par les artistes suivant les principes généraux du rythme et de l'accompagnement. D'autres passages marquent nettement qu'il s'agit d'un accord brisé avec tenue de la fondamentale⁵ : « les chanteurs et les orgues donnent un seul son prolongé; le *khin* donne 32 notes; après quoi le chant et l'orgue cessent : c'est ce qu'on appelle *tsháo mán*... Le joueur d'orgue, en soufflant, produit un son prolongé; le *khin* donne 16 notes; le joueur d'orgue, en aspirant, produit un son prolongé; le *khin* donne 16 notes : ce qui fait en tout la durée de 32 notes du *khin*. Le joueur d'orgue emploie toute sa force pour tenir le son pendant 32 notes : celles-ci achevées, il s'arrête. Il ne peut souffler et aspirer à tort et à travers; en soufflant et aspirant à tort et à travers, on produit le son appelé vulgairement bruit

de l'acier qui déchire l'étoffe ; ce son est absolument proscrit pour l'orgue dans la musique rituelle. »

On voit quelle précision le prince Tsai-yü et peut-être déjà Tchou Hi donnent aux textes anciens, qui semblent beaucoup plus vagues. Le prince attaque ailleurs⁶ l'école de théoriciens qui par Tshai Yuén-tien remonte à Lyeod Hin; il repousse également comme modernes les coutumes des joueurs de *khin* et les traditions de la cour des lites pour la musique rituelle. Il adopte les conclusions de Lyá Nán⁷, fonctionnaire pendant la période Kya-tsing (1522-1566); ce personnage, dont les idées n'étaient pas condamnées, sans recevoir toutefois la sanction du ministère des Rites, avait choisi parmi les étudiants officiels une centaine d'élèves et, ayant mis en musique orchestrale 80 des pièces du *Chi king*, les leur avait enseignées⁸. Cette tentative, qui n'eut pas de suite pratique, consistait surtout dans une restitution savante de la musique antique, fondée sur des textes anciens, non techniques, peu nombreux, appuyée d'autre part sur quelques traditions des musiciens et concordant comme système général avec les recueils officiels⁹ de Läng Khyen. La base est étroite pour une construction aussi complexe; toutefois celle-ci mérite d'être examinée, ne fût-ce que comme un exemple des rythmes et des accompagnements conçus au xvi^e siècle. C'est¹⁰ dans une mélodie employée par les joueurs de *khin* pour accorder leur instrument que le prince Tsai-yü trouve les restes du *tsháo mán* antique : *yuè lán fong tshing*, la lune est claire, le vent est léger; les notes répondant à *fong tshing* lui révèlent l'8^{re}, celles de *yuè lán* lui donnent la 3^{re}. Il s'appuie aussi sur de vieux thèmes de *tsháo mán* transmis oralement en province et recueillis par son père, le prince de Tchéng; n'ayant ainsi que la mélodie des formules d'accompagnement, le prince de Tchéng y accorda des phrases de rythme approprié, « phrases trisyllabes, phrases tétrasyllabes, phrases longues et courtes mêlées, phrases allongées et phrases raccourcies »¹¹. On donnera des exemples de ces schémas d'accompagnement rythmé, susceptibles de s'appliquer à toute poésie en observant toutefois les convenances de rythme; pour fixer les idées, la fondamentale, *tsheng*, de l'accord est identifiée à *mí*; le tétrasyllabe est considéré comme un hémistiche.

Le texte des exemples a) et b) forme de part et d'autre deux vers¹²; c'était le texte traditionnel appli-

1. *Po yi*, 博依. Yi, voir le vers des *Chung sùng*, p. 122, note 12;

littéralement : s'appuyer sur. Le mot *yi* 倚, même sens, s'applique également à la musique; 自倚瑟而歌詩 « s'accompagner sur le sé et chanter des odes » (N° 36, cité par N° 79, f. 13 r°).

2. N° 70, f. 2 v°. Le rythme et l'accompagnement sont *naturels*, *tsheng*, quand il n'y a pas de sons abondants, touffus, *pin cheng*; ils s'appliquent alors à toutes les pièces du *Chi king*; les pièces de ce style sont dites *yin*, ou *tsháo*, parce qu'elles expriment la modération *tyé* et la constance *tsuò*. Le style modifié, *pyén*, est au contraire abondant, luxuriant, *fan*, et s'applique, dans le *Chi king*, seulement aux odes des trois premiers parties, non pas aux hymnes, *sóng*; les pièces de ce style, *nóng* ou *tsheng*, expriment l'harmonie *hié*, l'allégresse *tshéng* (N° 71, f. 13 v°). Ces distinctions sont difficiles à apprécier faute d'exemples.

3. Téhàng Tsai (1030-1067), lettré renommé, oncle des frères Tchéng, docteur en 1067.

4. 疊字散聲

5. N° 79, f. 13 r°, 13 v°, 14 r°.

6. N° 79, rapport dédicace, f. 1 r°, 1 v°, 2 r°, 3 v°, 4 r°.

7. Lettré et mandarin (N° 33, liv. 28).

8. Le recueil de Lyá Nán avant d'être disparu et le prince Tsai-yü n'eût peut-être eu un écho indirect. Son père, le prince de Tchéng, grand connaisseur en archéologie musicale, avait commencé ses recherches à Fong-yang, au Ngán-hu-chi, et les ayant poursuivies lui laissa ses manuscrits on lui recommanda de les compléter. Tsai-yü donna en ses divers ouvrages un grand nombre de mélodies dont les poèmes sont pour la plupart tirés du *Chi king* : 1. *Kiò fong* 1. 1. *Kuan tshyí*; 2. *Kiò thun*, 3. *Khyen chi*; 4. *Khyen mou*; 5. *Tsheng seu*; 6. *Tshao yú*; 7. *Tshoi*

tsay; 8. *Féou yí*; 9. *Hán kwang*; 10. *Tsò fén*; 11. *Lán tchit tshé*; — 11. 1. *Tshyò tshé*; 2. *Tshai fén*; 3. *Tshao tshéng*; 4. *Tshai phtu*; 5. *Kan tshing*; 6. *Hing tsai*; 7. *Kanyáng*; 8. *Yin khi léi*; 9. *Pyéu phtu méi*; 10. *Syao sing*; 11. *Khyen yéou seu*; 12. *Yá yéou seu kyan*; 13. *Hé pi nong yí*; 14. *Tshéou yéu*; — *Syao yá* 1. 1. *Lou ming*; 2. *Séi méou*; 3. *Héouy hwang tché* 1. *vó*; — 11. 3. *Yá té*; 5. *Nán yéou hýá yá*; 7. *Nán chàn yéou tshí*; — *Ti yá* 11. 3. *Ki tshé*; — *Tchéou sing* 1. 10.

La poésie du *Tsháo mán* *koú yó phou* (N° 70) est tirée du *Chou king*. X^e *tsi* (N° 14, p. 58); les trois hymnes du *Lyé hýéu an chre* (N° 75, liv. 2, f. 41 à 46) sont des chants officiels du recueil de Läng Khyen, ils célébreront les ancêtres impériaux. Il restait dans le *Hyang yin chi yó phou* (N° 76, liv. 3) et dans le *Láng sing syao wó phou* (N° 84) quelques poèmes dont je n'ai pu déterminer la source. Il y a lieu de remarquer que le prince Tsai-yü donne sans indication particulière le texte de 7 poèmes dont les titres seuls sont conservés dans le *Chi king* : *Syao yá* 1, 10. *Nán kái*; — 11. 1. *Po hún*; 2. *Hwa chéu*; 3. *Yéou keng*; 6. *Tshéng khyéou*; 8. *Yéou yé*; pour le *Li tchéou*, voir p. 101, note 3. La disposition des textes originaux est un fait si connu qu'il était superflu de le rappeler aux lettrés.

9. N° 75, liv. 2, f. 61 r°.

10. N° 79, rapport dédicace, f. 1. — N° 70, f. 2, 3. — N° 73, liv. 2, f. 40 v°.

11. N° 80, *Tsheng lín*, f. 1 v°, 2 r°.

12. N° 79, f. 1. Traduction : « Si l'on réussit à garder les sons qui se répondent, naturellement [la musique] est légère et paisible. La lune est brillante, le vent est pur sur les eaux qui coulent et les montagnes élevées. Même si on connaît peu les degrés musicaux, le *khin* est capable de dissiper la tristesse. Le vent est pur, la lune est brillante; les montagnes sont élevées, les eaux courantes. » *Méi syen weng* à la

Tě - táo siēn wōng, 'tseú tsái k'hing - hiēn.

Formule a
tétrasyllabes

Yuē - lāng fōng- tshīng, lieoũ - chwèi k'ao - chān.

Tchī - yīn swēi chāo, khīn nēng kiài - yeoũ.

Formule b
tétrasyllabes

Fōng - tshīng yuē - lāng, chān - k'ao chwèi - lieoũ.

qué par les joueurs de khīn à ces deux formules d'accord; l'auteur propose en même temps et emploie uniquement par la suite un double texte en prose, formé de quatre phrases tétrasyllabes¹; le sens de ce changement est difficile à percevoir. Le *Lyü hyō sūn chwē*² indique que les deux formules a), b) répondent respectivement au son du métal et au cliquetis du jade (p. 122), que les phrases sont tétrasyllabes, non coupées, *woi t'ien kyū*, ou liées, *lyēn kyū*, donc sans pause, *woi tshī tshwō*; syllabes accentuées, 1^{re} et 3^e de chaque hémistiche. L'opposition des deux temps, des deux parties de la phrase rythmique, est soulignée par la construction différente de l'accord, le premier temps résultant d'un accord primitif brisé répété quatre fois, le second présentant une forme simple et un renversement; la répétition plus fréquente de l'un des sons de l'accord, la disposition variable des notes introduisent un élément d'expression. Je ne vois d'ailleurs pas de lien entre l'expression musicale des deux passages et l'accent prosodique ou grammatical; si l'on prend comme exemple le second vers de chaque formule, on constate identité de structure prosodique; si les inversions qui paraissent dans les seconds hémistiches (*lyeoũ chwèi* v. *chwèi lyeoũ*) coïncident avec un changement musical, l'accord change aussi du premier au second des hémistiches de début, alors que l'ordre grammatical ne varie pas (*fōng tshīng* v. *fōng tshīng*).

Exemples c) et d)³.

Ghī yēn-tchī, kō yòng-yēn. Chēng yī-yòng, liū hwō-chēng.

Formule c
trisyllabes

Woũ pōũ k'ing, yēn-jū seũ. Ngān t'ing-tshēũ, ngān-mīn tsāi.

Formule d
trisyllabes

Vers trisyllabes coupés, *t'ien kyū*, donc avec pauses, *yeoũ tshī tshwō*; dans chaque hémistiche, 1^{re} et 3^e syllabes accentuées, la pause répond à la 4^e syllabe des formules a), b); au contraire, l'accord du trisyllabe est indépendant de celui du tétrasyllabe. La formule c) répond au premier temps, la formule d) au second temps; la formule c) présente trois formes différentes de l'accord, la formule d) n'en a que deux.

fin du premier hémistiche sont une onomatopée consacrée pour le son aigu et le son grave, qui se répondent quand on accorde par 8^{ves} ou par 3^{es}. Formule a), 7^e mot, lire *k'hing*. — Voir le texte chinois, Index, A, d).

1. *Fēi-lī wōn-chī, fēi-lī wōn-tshīng, fēi-lī wōn-yēn, fēi-lī wōn-tōng*; traduction : « Ne regardez pas contrairement aux rites; n'écoutez pas contrairement aux rites; ne parlez pas contrairement aux rites; ne remuez pas contrairement aux rites » (N^o 4 c). *Yēn gūn*. — N^o 12, pp. 108, 109). — *Nyōu pōn-kho-tchūng, yn pōn-kho-tsoin, tshī pōn-kho-mān, lo pōn-kho-ki*; traduction : « L'orgueil ne doit pas grandir, les désirs ne doivent pas être suivis, la volonté ne peut être accomplie totalement,

la joie ne peut atteindre le plus haut degré » (N^o 8, *Khyū li*. — N^o 15, tome I, p. 2). — Voir le texte chinois, Index, A, e).

2. N^o 73, liv. 2, f. 46 v.

3. N^o 79, f. 21^r. — N^o 75, liv. 2, f. 51^r. Traduction : « La poésie exprime les sentiments, le chant prolonge cette expression, les sons (des instruments) accompagnent l'expression perpétuelle, les tuyaux sonores règlent les sons » (N^o 1 *Chō en t'ien*. — N^o 14, p. 20). — « Gardez-vous de manquer de respect, soyez grave comme un homme qui réfléchit, tranquillement fixez vos paroles; combien sera pacifié le peuple! » (N^o 2, *Khyū li*. — N^o 15, tome I, p. 1). — Voir le texte chinois, Index, A, f).

Exemple e)¹.

Formule e
hexasyllabes,
avec refrain
tétrasyllabe

Tshāng-lāng tchī-chwèitshīng hī, tchī-chwèitshīng hī. Khò-yì tchō-wò-yīng hī.

Vers hexasyllabes, liés, avec accents sur les syllabes 1, 3, 5; ils ne sont donc pas divisibles en hémistiches, ainsi que le montre le refrain qui comprend les syllabes 3 à 6 du premier vers. Pour le rythme, ces vers sont un allongement, *thiên huy* de la formule f).

Exemple f)².

Formule f
pentasyllabes,
avec refrain
trisyllabe

Tshāng-lāng tchī-chwèitshīng, tchī-chwèitshīng. Khò-yì tchō-wò-yīng

Vers pentasyllabes, coupés par suppression des finales de l'exemple précédent, accentués sur les syllabes 1, 3, 5 : ces vers rimaient par leur 5^e syllabe pouvant être tenus pour les originaux, la finale *hi* est ajoutée. L'accord dérive de la formule précédente. Un autre exemple donné par le *Lyt huy sin chwè* sans indications relatives à l'accord, révèle la même structure rythmique, avec cette variante que le point de départ est un double tétrasyllabe rimé : aux deux vers on a ajouté l'exclamation *hi*; le trisyllabe, sans exclamation, est une proposition indépendante. Les formules e) et f) représentent chacune un temps fort; le temps faible est semblable.

Quelques exemples éclairciront l'emploi de ces formules d'accord et de rythme.

Ode Kwān tshyū³.

Transcription des mesures 1 à 5.

Lent

1 ^{re} mesure.	2 ^e mesure	3 ^e mesure
Tambourin -		
Claquette	claq. claq. claq.	semblable semblable
Rouleau <i>cresc. forte</i> , Rouleau <i>piano</i>	Roul. <i>f</i> Roul. <i>p</i> Roul. <i>f</i> Roul. <i>p</i> Roul. <i>f</i> Roul. <i>p</i>	

Chant,
4^e mesure
kwān

Accomp! Fēi - lì wōu - chí, fēi - lì wōu - thīng, fēi - lì wōu - yèn, fēi - lì wōu - tóng.

8^{es} bassa
pierresonore roul. *p* roul. *f* roul. *p* roul. *f* roul. *p* roul. *f* roul. *p*5^e mesure
kwān

8^{es} bassa
pierresonore roul. *p* roul. *f* roul. *p* roul. *f* roul. *p* roul. *f* roul. *p*

1. N° 79, f. 1 v°. Traduction : « L'eau du Tshāng-lāng est claire, ah ! j'y vais laver les cordons de mon bonnet, ah ! » (N° 4 b), *Li tsou*. — N° 12, p. 470). — Voir le texte chinois. Index, A, g).

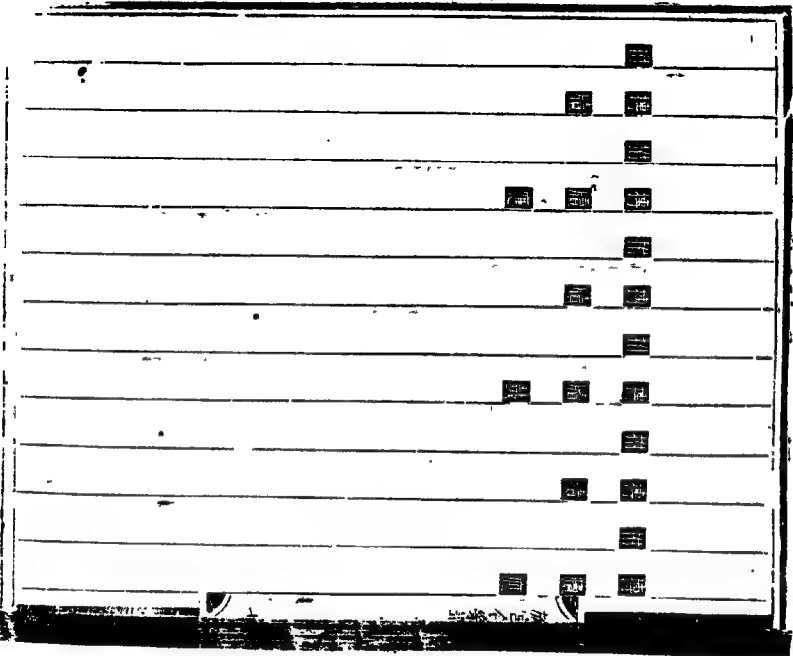
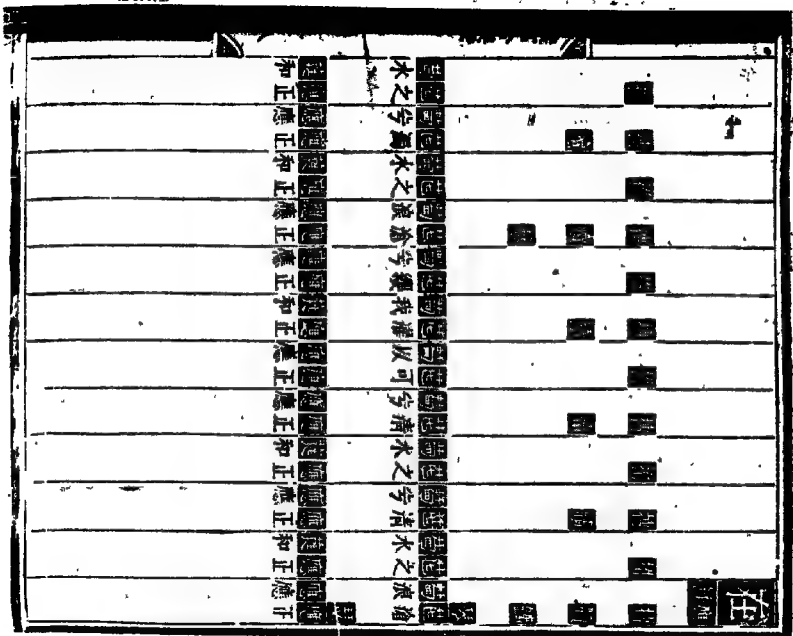
2. N° 19, ff. 1 v°, 2 r°. — N° 75, liv. 2, f. 41 r°. — N° 76, liv. 1, f. 31. Traduction : « Les sarcelles (crient) kwān kwān sur un flot de la rivière; une fille vertueuse vivant retirée est

une digne compagne pour un prince sage. — Le légume aquatique hīng, grand ou petit, se trouve à droite ou à gauche, il suit le fil de l'eau. Cette fille vertueuse vivant retirée, veillant et dormant, nous la cherchons. — Nous la cherchons sans succès, veillant et dormant notre pensée s'attache à elle. Combien longtemps, combien longtemps, nous tournant et retournant, nous avons changé de côté! — Le légume aqua-

Ode Kwān tshyū.

[illegible]

Ode Kwân tshyî.
Autre partition de la mesure 3 ci-dessus (N° 80, ff. 7, 8).



La disposition étant partout la même, il est superflu de poursuivre cette transcription détaillée; on trouvera plus loin une transcription réduite de toute la mélodie. On observera que la partition chinoise pour une note de chant donne seulement 16 notes d'accompagnement conforme en général à la formule a), c'est-à-dire la moitié de l'accord total; la seconde demi-mesure, c'est-à-dire le temps faible, devrait avoir un accompagnement de la formule b). J'ai ajouté la note du chant et l'indication des octaves, renseignements qui manquent sur la partition chinoise; je les ai rétablies d'après les principes posés et d'après les autres exemples. On voit que la 4^e mesure équivaut à la suivante :

4^e mesure ci-dessus, p. 125.

kwān

Fēi - lì etc... etc... woū-lóng; puis une autre formule de 16 syllabes.

8^a bassa

Toutes les mesures étant construites de même, je me bornerai à donner les notes sous forme d'accord. La même ode existe en partition complète, chant, khin 112, sé 116, cloches yong 1 et tshong 2, pierres sonores 23 et 24, claquettes 31, rouleau 35, auge 34, tigre 28, tambour et tambourins 44 etc.; la disposition graphique est différente; la mélodie est la même, mais l'accompagnement est de la formule e), où le temps fort et le temps faible comportent même ordre des notes. Les raisons pour le choix de la formule d'accord ne sont pas indiquées.

Ode Kwān tshyu.

Transcription réduite².

Lent 1^{re} STROPHE

3 coups sur l'auge de bois,
tambour et tambourin,
claquettes, rouleau
soit 2 mesures

Kwān - kwān tshiū - kieoū tsaī hô - tchī - tcheoū.

Vào - thiaō chōu - niū, kiūn - tseū hào - khieoū.

2^{de} STR. Tchhēn - tchhī hīng - tshaī, tsò - yeoū lieoū - tchī.

Vào - thiaō chōu - niū, woū - méi khieoū - tchī.

3^{de} STR. Khieoū - tchī poū - tē woū - méi seū - foū.

Yeoū - tsaī yeoū - tsaī, tchān - tchwān fān - tsō.

tique hīng, grand ou petit, à droite et à gauche, on le cueille. Cette fille vertueuse vivant retirée, au son du khin et du sé, nous la traitons en amie. — Le légume aquatique hīng, grand ou petit, à droite et à gauche nous l'accueillons. Cette fille vertueuse vivant retirée, avec les cloches et les tambours nous la fêtons. » (N° 2, *Kū fang*, I, 1. —

N° 13, p. 5.) — Voir le texte chinois, Index, A, h).

1. N° 80, ff. 2^{es} à 88^{es}.

2. Dans cet exemple et dans les deux suivants, la note la plus haute représente le chant; l'accompagnement est l'accord de trois notes, brisé selon les formules.

4^e STR.

Tehhēn_tchhī hīng - tshái, tsò - yeoù tshài - tchī.

Yào - thiào chōu - niù, khīn - sē yeoù - tchī.

5^e STR.

Tehhēn_tchhī hīng - tshái, tsò - yeoù máo - tchī.

Yào - thiào chōu - niù, tchōng - kōu lō - tchī.

Mélodie en gamme de hwáng-tchōng, en système de 3^{es} (23, p. 99), avec exclusion de la 2^{de} (fa#); remarquer le second accord et les accords semblables (ré# la #), où la 5^{te} inférieure (ré #) est régulièrement substituée à la 4^{te} inférieure (fa), cette note n'appartenant pas au système.

Cette mélodie est tirée, dit le prince Tsai-yü¹, d'une édition des livres canoniques gravée sur pierre, qui existe à Si-ngân fou et qui remonte aux âges précédents : Si-ngân, ancienne capitale, est bien connu pour ses monuments épigraphiques; on aimerait pourtant des indications plus précises.

Ode Tcheou yü².

La disposition de la partition est identique à celle de l'ode *Kwān tshyü*; l'accompagnement est de la formule b), aucune indication n'est fournie pour la seconde demi-mesure; il semble qu'on ne tienne pas compte du rapprochement marqué par les théoriciens entre la formule a) et le temps fort, la formule b) et le temps faible. Même système que ci-dessus.

Transcription réduite.

Lent 1^{re} STROPHE

Pi_tchwō - tchè kiā; yī - fā wou - pā.

3 mesures de début rythmé

2^e STR.

Hīu - tsiē - hoū, tcheou - yū. Pi_tchwō - tchè phēng;

yī - fā wou - tsōng. Hīu - tsiē - hoū, tcheou - yū.

Hymne Kí tswéi³.

Même disposition que pour l'ode précédente; accompagnement en formule b). Gamme de hwáng-tchōng, en système de 4^{me} (1, p. 98) avec exclusion de la 2^{le} (fa#); remarquer le second accord (mi si), où la 5^{te} inférieure (mi) est substituée à la 4^{te} inférieure (fa#).

1. N° 80, f. 88.

2. N° 76, liv. 3, ff. 1 à 3. Traduction : « Là, ces plantes qui sortent de terre, [ce sont] des roseaux; de quatre flèches [le chasseur abat] cinq tacs, [ho! ho! le tcheou-yü. — Là, ces plantes qui sortent de terre, [ce sont] des phéng; de quatre flèches [le chasseur abat] cinq marcus-

aus. Ho! ho! le tcheou-yü. » Le tcheou-yü est un animal imaginaire, très doux (N° 2, *Kwé fang*, II, 14. — N° 13, p. 23). — Voir le texte chinois, Index, A, i).

3. N° 76, liv. 3, f. 30. Traduction : « Vous nous avez abreuvés de vin, vous nous avez rassasiés de bienfaits. Prince sage, [a vous] dix mille

Transcription réduite.

1^{re} STROPHE
Lent **Kí - tswéi yì - tsieou, kí - pào yì - tē.**
 3 mesures de début rythmé

Kiün - tseù wán - niên, kiái eùl - k'ing - fou.

2^e STR.
Kí - tswéi yì - tsieou, eùl - hiào kí - tsiāng.

Kiün - tseù wán - niên, kiái eùl - tchāo - ming.

3^e STR.
Khí - pou wéi - hô? lî eùl - niù - chí.

Lî eùl - niù - chí, tshōng yì - swên - tseù.

Hymne du temple des Ancêtres¹.

Cette partition indique au-dessous de la poésie en gros caractères la partie de chant, la partie d'orgue, puis en deux colonnes parallèles les parties de khin et de sô; ces deux dernières parties sont écrites selon

Transcription réduite.

Très lent**1^{re} STROPHE 1^{re} offrande.**

L'accomp^t en accords brisés,
 formules analogues aux précédentes
 Les chiffres indiquent les cordes du khin

Seù hwāng - siên - tsoù, yáo - l'ing yü - thiên.

Yüen - yèn kh'ing - lieou, yeou - k'ao tái - hiuên. Hiuên - swên cheou - ming.

amées! puisse croître votre félicité brillante! — Vous nous avez aimés de bon, vos mois ont été servis, Prince sage, [à vous] dix mille années! puisse croître votre éclat resplendissant!.... Le pouvoir souverain durera pour vous, comment sera-ce? vous avez reçu une femme héroïque. Vous avez reçu une femme héroïque, d'elle vous aurez des descendants. » (N^o 2, 72 ya. II, 1. — N^o 13, p. 335.) — Voir le texte chinois, Index. A, J) — A la 2^e str., 3^e mesure, lire *u* *du*.

1. N^o 75, liv. 2, ff. 41 à 43. Traduction : « Nous pensons à nos aïeux impériaux, leur pouvoir resplendissant est au ciel. Source qui s'épanche, la félicité coule et des premiers ancêtres atteint les derniers descendants. Le descendant éloigné a reçu le mandat céleste et retourne [à son caput] vers ses prédécesseurs. Par des offrandes claires, les générations rendent hommage, pendant des myriades de myriades d'années — Et manifestant en réponse, nos parents suprêmes sont majestueux

tchwēi-yuèn khî-siēn. Mīng-yīn chí-tehōng, yī-wán seū-niēn.

2^e STR. 2^de offrande

Twéi-yuē tchí-tshīn, yēn-jān joū-chēng. Khî-khí tehāo-mīng,

kàn-kū tsái-thīng. Joū kién-khî-hīng, joū wēn-khî-chēng.

3^e STR. dernière offrande

Ngái-eūl kīng-tchī, fā hóu-tehōng-tshīng. Wēi tshien-jēn-kōng-tē,

tcháo yīng-thien-lī. Yēn kī-yū-siào-tseū, yuēn cheou-fāng-kwē.

Yū páo-khî-tē, háo-thien wàng-kī. Yīn khīn sán-hiēn, wò-sīn yuē-yī.

la formule a); les 16 premières notes seules sont données, la seconde moitié de la mesure est semblable à la première, ainsi que l'indique la note en petits caractères abrégés en bas de chaque colonne. Il n'y a pas de parties de tambour, cloche, claquettes, etc.

Les deux premières strophes : gamme de hwáng-tchōng, en système de 1^{re} (1, p. 98), avec exclusion des degrés complémentaires (ré#, la#). La dernière strophe : même gamme, système de 5^{te} (30, p. 99), avec exclusion des degrés complémentaires. Les quatre notes *mī*, *fā*#, *sī*, *uī*#, reçoivent comme accompagnement la 1^{re} inférieure; *soi*# prend la 3^{te} inférieure, la 4^{te} inférieure (ré#) étant exclue. La présence d'une partie

comme de leur vivant. Leur influx éclatant pénètre et émeut cette cour. Ils nous semblent voir leur forme, il nous semble entendre leur voix. Le pei avec l'amour se répand du milieu de notre cœur. — Nous sentons que nos prédécesseurs, pour leurs vertus méritoires, ont en l'ont (l'Etat) reçu du Ciel le pouvoir ordonnateur des astres. Enfin nous,

Ils indignes, nous avons maintenant reçu tout l'Empire. Nous désirons de répondre à leur vertu : l'auguste Ciel est sans limites. Avec componction, avec diligence, [nous offrons] la troisième offrande : notre cœur [maintenant] est plein de joie. — Voir le texte chinois, Index A. 4.)

亞獻樂章

女聞其聲如字聲高
少者易歌長者難歌
使已出幼歌工歌之
試驗如字揭與不揭

[illegible][illegible]

尺吹講對 汪必讀書 孫大科 林科 太科 精科 太科 祖科 太科 祖 外單草

工吹譜三
琴譜
世榮世賢世菊世衡世衡世衡
南始南南始南南南南南南

卷四

侍

[illegible][illegible][illegible][illegible]

四文譜三
卷三
卷四
卷五
卷六
卷七
卷八
卷九
卷十
卷十一
卷十二
卷十三
卷十四
卷十五
卷十六
卷十七
卷十八
卷十九
卷二十
卷二十一
卷二十二
卷二十三
卷二十四
卷二十五
卷二十六
卷二十七
卷二十八
卷二十九
卷三十
卷三十一
卷三十二
卷三十三
卷三十四
卷三十五
卷三十六
卷三十七
卷三十八
卷三十九
卷四十
卷四十一
卷四十二
卷四十三
卷四十四
卷四十五
卷四十六
卷四十七
卷四十八
卷四十九
卷五十
卷五十一
卷五十二
卷五十三
卷五十四
卷五十五
卷五十六
卷五十七
卷五十八
卷五十九
卷六十
卷六十一
卷六十二
卷六十三
卷六十四
卷六十五
卷六十六
卷六十七
卷六十八
卷六十九
卷七十
卷七十一
卷七十二
卷七十三
卷七十四
卷七十五
卷七十六
卷七十七
卷七十八
卷七十九
卷八十
卷八十一
卷八十二
卷八十三
卷八十四
卷八十五
卷八十六
卷八十七
卷八十八
卷八十九
卷九十
卷九十一
卷九十二
卷九十三
卷九十四
卷九十五
卷九十六
卷九十七
卷九十八
卷九十九
卷一百

一吹諸生

Partiſon (Nº 84, ff. 10, 11).

[illegible][illegible]

de khin a permis pour cet hymne d'établir à coup sûr l'8^{ve} exacte des notes, ce qui n'a pu être fait qu'avec une demi-certitude pour les exemples précédents; on observera dans quelques cas, au lieu de la 4^{te} (p. e. *si*, *mi*₂), le renversement (p. e. *mi*₂ *si*, *mi*₂): ce sont les seules recherches d'harmonie qu'on puisse signaler.

Dans tous ces exemples la musique suit exactement le rythme poétique; la mesure uniforme n'est pas requise: dans la 3^e strophe de l'hymne aux Ancêtres, on voit deux hémistiches pentasyllabes au milieu des tétrasyllabes. Il est probable que les formules e) et f) présenteraient des faits analogues; malheureusement je n'en ai pas d'exemple, non plus que des formules e) et d), qui ne semblent pas indiquer des mesures à trois temps, mais des mesures à quatre temps avec un silence au dernier temps.

L'hymne à Confucius sous la dynastie actuelle¹ est, comme les deux premières strophes de l'hymne précédent, en vers réguliers octosyllabes de deux hémistiches; le rythme poétique règle le rythme musical. Les quatre parties fondamentales (flûtes droite 77 et traversière 84, khin 112 et sé 116) sont à l'unisson; sans aucun doute il en est de même pour le chant qui n'est pas noté. Pour le khin et le sé, la note principale seule est marquée; rien n'empêche de penser qu'elle est la fondamentale d'un accord brisé dont les règles sont connues et qu'il est par suite inutile de développer; on peut croire que les partitions usuelles au début des Ming étaient écrites à peu près comme les partitions modernes, et seuls les traités d'accompagnement nous ont révélé le détail des accords. Je ne puis cependant présenter cette opinion que comme probable, n'ayant pas de faits précis à l'appui; mais si l'on se rappelle (p. 123) que le prince Tsai-yü prétendait revenir à une tradition ancienne et condamnerait la pratique contemporaine, il devient probable qu'au xvi^e siècle déjà l'accompagnement s'était simplifié et ne différait guère de ce qu'il est aujourd'hui. Le même ouvrage d'où j'ai tiré l'hymne à Confucius², renferme encore les hymnes officiels qui sont chantés en l'honneur du dieu de la Guerre et du dieu de la Littérature; les parties de flûtes droite et traversière, de chant, bien que données incomplètement, sont manifestement à l'unisson; le vers régulier octosyllabe n'est pas employé; la poésie suivie exactement par la mélodie est en vers irréguliers.

Voici un exemple de ce rythme.

Hymne en l'honneur du dieu de la Guerre (dernière offrande)³.

Transcription réduite.



Gamme de kyä-tchong (*sol*₂ fondamentale), le ying-tchong double (*ré*₂) est initiale; notes écartées : *fa*₂ = 8^{ve} diminuée, *ut*₂ = 3^{ve} diminuée. Rimes : *chên*, *tchhên*, *ym*, *jên*.

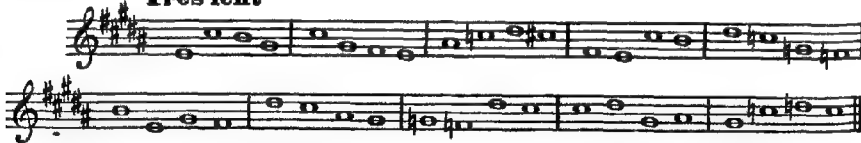
Toute la musique classique des rites majeurs et des rites moyens a les mêmes caractères dans les exemples que j'ai sous les yeux : gammes et modes identiques, rythme de la mélodie calqué sur le rythme du vers, une note répondant à une syllabe, prédilection pour la phrase carrée résultant de la fréquence du tétrasyllabe dans la langue, mouvement uniforme et lent. L'unisson, qui semble de règle depuis le xvi^e siècle, est auparavant mélangé à la 4^{te}, même à la 5^{te}, pour former un accompagnement rapide et de formule presque invariable aux notes tenues du chant.

Quelques pièces avec accompagnement de chalumeau sont citées dans le *Ling sing syáo wou phou*⁴. De l'une l'auteur donne la partition sous deux formes, d'abord texte, parties de chalumeau 89 et de cloches 1 etc., ensuite texte, partie de chalumeau, partie de tambour et de tambourin; de cette dernière partition je reproduis une page (p. 133). La mesure est à 4 temps, mais la manière dont elle est frappée (P P P P) la marque d'un caractère spécial; les notes et pauses, égales, ne coïncident donc pas avec les frappés du

1. Voir p. 115. Pour comparaison je transcris le début de l'hymne à Confucius de la dynastie mongole, tel qu'il est donné par le prince Tsai-yü (N^o 62, liv. 70, f. 13 r^e) qui en relève les imperfections : c'est

troisième fois j'exprime [mes sentiments]. Ah ! les vases de bambou et les vases de bois bien en ordre : pour la dernière fois ils sont disposés. Ah ! dans la cérémonie le maintien est tout à fait grand : sacrifice cher

Très lent



parmi les mélodies notées la plus ancienne de date certaine dont j'aie connaissance.

2. N^o 20 a), liv. 2, 1^{re} et 2^e parties.

3. Voir pp. 112 et 164, pour la transcription de la mélodie. — N^o 20 b), 1^{re} partie, f. 1^{re}. Traduction : « Ah ! la liqueur du sacrifice : pour la

et respectueux. Ah ! l'esprit fait descendre sa bénédiction : il dirige bien le peuple, il dirige bien les officiers. » — Voir le texte chinois, Index A, f).

4. N^o 84, f. 8^{ve}, 10^{ve}, 11^{re} r^e.

tambour, mais avec les temps réguliers de la mesure. Les pauses se placent irrégulièrement sur l'un quelconque des temps; une syllabe répond à un nombre variable de temps, de un à huit; les quatre vers tiennent respectivement 5, 5, 6, 8 mesures.

Hymne Seù wén¹.

Transcription réduite.

Lent (?) — Moderato (?)

1^{er} VERS

Seù wén heou-tsí khé-phéi pí

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

2^e VERS

thiên. Lí wò tchâng mîn, mō fèi

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

10^e mes. 3^e VERS.

eul. ki. Yi-wò lâi meou,

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

tí ming chwé yū.

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

4^e VERS

Wou tshên kiâng eul kiái,

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

tchhên tchhâng yū chî hiá.

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

1. Traduction: « Je pense à Heou-tsí, orné [de vertu], digne d'être associé à ce Ciel là-haut. Nourrir de grain notre peuple nombreux, personnel [ne l'a fait] sinon toi par ta suprême [vertu]. Tu nous as donné le blé et l'orge, les Souverains [célestes] prescrivent à tous les hommes

de s'en nourrir. Sans distinguer notre pays ou votre territoire, tu as réglé les principes sociaux dans ce pays de Hyá. » (N° 2. *Tchoua song*, I, 6. — N° 13, p. 426.) — Voir le texte chinois, Index, A, m).

10^e mes. 3^e VERS

les 9 premières mesures semblables

hwô.. Kieou.kông wêi.. siú,

kieou.. siú wêi.. kô.

4^e VERS

Kiái..tchī yóng-hieou, tòng-tchī yóng.. wêi, khién-tchī yì..

kieou.kô, pì wou.. hwái.

La mélodie est écrite dans la gamme de lin-tchông, système de 3^{es} (58, p. 99) ; le pyén tchī est baissé, c'est-à-dire que la 5^e diminuée (*fa*) est remplacée par la 4^{te} (*mi*) ; le pyén kông est employé sans altération. La mélodie finit non sur l'initiale, mais sur la 4^{te} de l'initiale (6^{te} de la fondamentale), ce qui produit un peu l'effet de nos conclusions sur la dominante. Les dernières syllabes des vers tombent sur diverses notes, une fois sur l'initiale (*re*), une fois sur la fondamentale (*si*). Les deux dernières notes de la mesure 5 comme de la mesure 10 ne se rattachent pas à la phrase précédente, elles préparent la reprise ; de même il convient de terminer les phrases musicales des hémistiches sur *si* (2^e mesure), *ut* (7^e mesure), *ut* (12^e mesure), *fa* (19^e mesure).

La même mélodie est appliquée à un autre hymne, avec des changements légers dans le 5^e et le 7^e hémistich, plus marqués dans le 8^e. La comparaison des deux textes montrera comment le Chinois entend l'évolution d'une phrase musicale¹ (voir plus haut). Les syllabes des vers correspondants coïncident avec d'autres temps, ou même tombent dans d'autres mesures (voir mesure 10 ; les mesures 17 à 19 répondent d'un côté à un pentasyllabe, de l'autre à un octosyllabe). Enfin les dernières phrases musicales diffèrent (comparer les mesures 19 à 21). Le premier des deux hymnes accompagne les évolutions des danseurs qui tournent en rond, *tcheou syuén wou* ; pour le second, les figurants marchent en décrivant des lignes brisées, *tchī syuén wou*. Cette pièce sous sa double forme montre un art qui tranche avec la régularité inflexible de la musique rituelle et qui donne quelque souplesse au rythme et à l'harmonie.

Lent (?) — Moderato (?)

Hymne Lī wò².

1^{re} COUPE

Lī wò.. tchēng-mîn, mō fèi..

cloche tambour tambour tambourin tambour tambour tambourin tambour

2^e COUPE

eul.. kī. Pou,chi

tambour tambour tambourin tambour tambour tambourin tambour cloche tambour

1. N^o 84, ff. 9^{re}, 11^{re}, 12^{re}. Traduction de l'hymne complet : « Eau, feu, métal, bois, terre, grains doivent être bien réglés. La réforme des mœurs, l'acquisition des objets nécessaires, l'abondance des produits doivent être en harmonie. Ces neuf sortes de travaux (en vue des six trésors et des trois devoirs énumérés) doivent être bien ordonnés, cet ordre en neuf parties doit être chanté. Prévenez par les récompenses, contrôlez par les châtements ; exercez le peuple par les chants sur les neuf occupations, afin que l'Etat ne décline pas. » Ce texte en prose se trouve dans le *Ta ku moü* (N^o 14, p. 34). — Voir le texte chinois, Index, A, n).

2. N^o 84, ff. 8^{re}, 9^{re}, 10^{re}. Cet hymne est formé de fragments rapprochés. Traduction : « Fixer noire peuple nombreux, personne [ne la fait] sinon l'Empereur par sa suprême [vertu]. Inconsciemment nous suivons les règles de l'Empereur. » *Khang khü ydo*, chanson des *rus* tirée du *Lyd isou* (N^o 10, tome IV, prolegomena, p. 13). « Quand le soleil se lève, on travaille ; quand le soleil se couche, on se repose. Après avoir foré le puits, on a de quoi boire ; après avoir labouré le champ, on a de quoi manger. Ah ! quelle est la force de l'Empereur ! » *Ki jung ku*, chanson de paysans, extrait du *Ti wén chī ku* (id., id., p. 13). — Voir le texte chinois, Index, A, o).

1° COUPE

2° COUPE

3° COUPE

4° COUPE

5° COUPE

6° COUPE

Cet hymne est de structure analogue. Mélodie en gamme de tchóng-lyù, système de 6^{te} (15, p. 98); le pyén tchi et le pyén kông sont employés sans altération. Les finales mélodiques sont : fondamentale (1a, 20^e mesure), 5^{te} (mi, 16^e et 32^e mesures, finale du morceau), 3^{te} (ut#, 8^e et 24^e mesures); remarquer la correspondance deux par deux des finales *mi* et *ut#*. Rimes : *kî, tsò, si, chî*; la fin du 4^e vers (mesure 27) ne répond pas à une conclusion musicale, la phrase se poursuit sur la coupe suivante; la mesure 20 est coupée entre deux vers. La plupart des initiales se rapportent à la 6^{te} (mesures 1, 9, 17, 25) : *fu#* = 6^{te}, *si* = 4^{te} de *fu#*, *ut#* = 5^{te} de *fu#*; ces initiales principales sont marquées par la cloche; les initiales secondaires sont *ut#* et *la* (fondamentale). Rhythme des premières mesures (1, 9, 17, 25) : $\text{P} \text{P}$; à partir des secondes mesures, les mesures sont réunies deux par deux et rythmées ainsi : $\text{P} \text{P} \text{P} \text{P}$.

CHAPITRE VI

La danse.

Le rythme ne règle pas seulement l'élément sonore; car, ainsi que le dit l'auteur chinois¹, « la musique par rapport à l'oreille est son, par rapport à l'œil est atti-

tude ». Quand donc nous employons le mot musique dans le sens vulgaire, nous négligeons une partie essentielle du concept chinois; c'est ce qui ressort des passages suivants. « La poésie exprime l'idée; le chant

1. N° 45, liv. 144, f. 3 vs. 夫樂。在耳曰聲。在目曰容。

module les sons; la danse anime les attitudes; ces trois termes ont leur principe dans le cœur de l'homme, et c'est plus tard que les instruments de musique leur prêtent secours¹. » « Tous degrés musicaux ou notes ont leur origine dans le cœur de l'homme. Les émotions du cœur humain, ce sont les objets qui les font être ce qu'elles sont; lorsque [le cœur] affecté par les objets est ému, il donne une forme [à son émotion] par les sons. Les sons en se répondant les uns aux autres produisent des modulations (changements); les modulations réalisant une règle, c'est ce qu'on appelle les degrés (notes). Les notes étant agencées de manière à réjouir, et si l'on y ajoute les boucliers, les haches, les plumes, les queues de yak², c'est ce qu'on appelle *yò*, musique orchestrale. » « Or musique est joie : c'est ce que la nature humaine ne peut éviter³. Celui qui est joyeux l'exprime par les sons et les notes, le manifeste par les gestes et les attitudes : telle est la règle constante de l'homme. Les sons et les notes, les gestes et les attitudes, en cela s'épuise [l'expression] des changements qui surviennent dans les dispositions naturelles. L'homme donc ne peut s'abstenir de joie, la joie ne peut rester sans expression extérieure; si elle se manifeste sans règle, le désordre est inévitable. Les anciens rois, détestant le désordre, ont fixé les sons des *Yà* et des *Sóng* pour donner une règle. Ils ont fait que les sons suffisent à réjouir sans être licencieux; ils ont fait que les paroles suffisent à régler [la société] sans mettre obstacle [à l'activité]; ils ont fait que les strophes et les divisions [des chants], que l'abondance ou la simplicité [du style], que la discrétion ou la plénitude [des sons], que l'exécution rythmée [du chœur] suffisent à émouvoir dans l'homme seulement le meilleur de son cœur; ils n'ont pas permis que le relâchement du cœur, la perversité de l'inspiration soient admis. Ainsi les anciens rois ont fixé les principes de la musique⁴. » « Ainsi quand on entend les sons des *Yà* et des *Sóng*, les volontés et les pensées s'élargissent; quand on tient les boucliers et les haches, quand on apprend à baisser et lever [la tête], à courber et redresser [le corps], le maintien devient digne; quand on va aux places marquées [pour les figurants], quand on s'accorde avec l'exécution rythmée, les rangs sont correctement gardés, les mouvements en avant, en arrière sont bien composés. La musique est en effet la norme du Ciel et de la Terre, le principe de l'équilibre et de l'harmonie; les sentiments humains ne sauraient échapper à son influence⁵. »

Ainsi, pour agir sur l'homme moral, la musique

s'adresse à l'être humain tout entier, à l'oreille et à l'œil du spectateur par les sons et les gestes, à l'oreille et au corps de l'exécutant encore par les sons et les gestes, à l'esprit des uns et des autres par la poésie⁶. L'art antique, et partiellement subsistant, des Chinois rappelle celui de la Grèce ancienne. Mais comment l'action des danseurs se combine-t-elle avec la musique vocale et instrumentale? C'est encore le prince Tsai-yü qui indique quelques règles de cette union.

Le danseur⁷ est debout face au nord au milieu d'un carré orienté et divisé par les diagonales en quatre secteurs (position 0) : tel il se présente avant le début du morceau, pose préparatoire, *wéi tchoua chi*. Au premier coup des pierres et des claquettes il se met en mouvement. Le chef marque la mesure par des coups de claquettes *tchông-toï* 32 qui dirigent également les musiciens; chaque coup coïncide avec l'un des caractères *fèi* de la formule *o* (pp. 124 et 125); pendant une note de chant il y a donc 8 frappés, 4 pour le temps fort, 4 pour le temps faible. Chaque frappé commande une pose différente qui symbolise soit une vertu, soit la relation avec l'un des chefs sociaux.

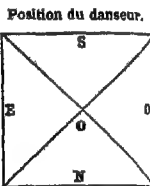


FIG. 157.

Ces huit poses représentent la première figure ou évolution supérieure, *ching tchouan* (colonne marquée sup.); suivent les évolutions inférieure, *lyé tchouan*, extérieure, *wéi tchouan*, intérieure, *né tchouan*, qui se décomposent chacune dans le même nombre d'attitudes portant les mêmes noms; les poses de même nom sont partiellement analogues, différenciées surtout parce que le danseur se présente au spectateur sous quatre angles différents. En changeant d'attitude le figurant se déplace dans les quatre secteurs nord, sud, est, ouest, avançant d'abord soit le pied gauche, soit le pied droit, suivant des règles fixes. Après la dernière pose de la dernière figure, deux poses finales *tchouan ting chi* (centre), *tchouan tchoung chi* (centre) ramènent le danseur à la pose préparatoire. Le mot *tchouan*, tourner, désigne donc les mouvements essentiels de la danse antique⁸, de même que *yong*, prolonger, exprime le caractère du chant des anciens; aussi, dit notre auteur, la danse consiste seulement dans les évolutions d'un ensemble. Les quatre figures ont porté dans l'antiquité et sous les Thang des noms plus expressifs

1. N° 8, *Yò ki*. — N° 15, tome II, p. 79. — N° 34, liv. 24, f. 25 v°. — N° 35, tome III, p. 256. Je choisis ici la leçon du *Yò ki*, qui me semble parfaitement logique et plus conforme à un autre texte que voici (N° 8, *Yò ki*. — N° 15, tome II, p. 113. — N° 34, liv. 24, f. 36 v°, 37 r°. — N° 35, tome III, p. 256) : « Le chant consiste en paroles, c'est-à-dire en paroles prolongées. Quand l'homme éprouve de la joie, il l'exprime par la parole; la parole ne suffisant pas, il prolonge la parole; la prolongation de la parole ne suffisant pas, il y ajoute un chœur; le chœur ne suffisant pas, finalement les mains font des gestes, les pieds frappent le sol. » Le mot *tchou*, soupire, doit s'expliquer ici d'après une opposition dont on trouve des exemples : *tchikung*, entonner un chant, *then*, répondre en chœur. On remarquera que n° 15, tome II, p. 79, suit textuellement *Chou king*, n° 14, p. 29, *yong*, chanter, moduler, répondant seulement à *yong*, prolonger (p. 121 et p. 124, note 3); *Zi ki*, n° 15, tome II, p. 113 emploie au contraire *tchikung*, prolonger, qui est synonyme de *yong*.

2. N° 8, *Yò ki*. — N° 15, tome II, p. 43. — N° 34, liv. 24, f. 3 v°. — N° 35, tome III, p. 238. On trouve aussi dès l'antiquité les mêmes instruments, tenus par les danseurs et les mêmes mouvements exécutés en chœur. — Comparez n° 8 *Yò ki*. — N° 15, tome II, p. 50. — N° 34, liv. 24, f. 11 r°. — N° 35, tome III, p. 218 : « Ainsi les cloches 1 etc. et les tambours 44 etc., les chalumeaux 89 et les pierres sonores 23 etc., les plumes et les flûtes 74, les boucliers et les haches sont les instruments de la musique orchestrale; [les divers gestes], courber et redresser [le corps], baisser

et lever [la tête], l'ordre défini [des figurants], la lenteur ou la rapidité [des mouvements] sont le dessin visible de la musique orchestrale.

3. Le sens de la musique est noté par l'étymologie graphique de quelques caractères. *tcheou*, un tambour avec la main qui le frappe, veut dire musique, fête, joie; *hi*, joie, de *kheou*, bouclier, chanté et *tcheou*, musique; *yò*, *tà*, représentent un tambour et des timbres montés sur un pied, signifiant musique et plaisir.

4. N° 8, *Yò ki*. — N° 15, tome II, p. 106. — N° 34, liv. 24, f. 25 v°.

5. N° 35, tome III, p. 270.

6. N° 8, *Yò ki*. — N° 15, tome II, p. 109. — N° 34, liv. 24, f. 29 r°.

7. N° 35, tome III, p. 272.

8. N° 8, *Wéi wéng chi tchou*. — N° 15, tome I, pp. 473, 475. « La musique sert à régler l'intérieur, les rites servent à régler l'extérieur; les rites et la musique agissent de concert sur l'intérieur et font paraître leurs effets à l'extérieur. » C'est dire car la musique agit directement sur l'esprit; les rites prescrivant des actes et des paroles fixes, ces manifestations extérieures tendent à créer des émotions, des sentiments corrélatifs; les sentiments suscités par la musique et par les rites s'expriment à leur tour par des actes.

7. N° 33, ff. 6 v°, 6 r°; ff. 8 v° et 104 r°. — N° 32 b), ff. 1 v° et 86 r°.

8. N° 83, préface, f. 4 v°. 不過一體轉旋而已。

NOMS DES POSES		DESCRIPTION	Positions selon les figures, sup. inf. ext. int.	SENS SYMBOLIQUE
1. <i>Ichwôn tekhoû chi...</i>	début	le danseur de face	coup de pointe (1)	nord nord sud ouest la charité miséricordieuse.
2. <i>Ichwôn péu chi...</i>	demie	le danseur de dos	coup de talon	n.-s. n. s.-o. o. la justice qui repousse le mal.
3. <i>Ichwôn tekhoû chi...</i>	tour	id. de face	id.	s. n. e. o. la bonne foi et le sérieux.
4. <i>Ichwôn kwé chi...</i>	passage	id. de profil	coup de pointe	s. n. e. o. la prudence qui distingue le vrai du faux.
5. <i>Ichwôn tyeou chi...</i>	arrêt	id. s'agenouille	coup de talon	s.-n. n.-s. e.-o. o.-e. l'urbanité qui sait refuser et céder.
6. <i>foû loû chi...</i>	regard en bas	id. agenouillé incline la tête		s.-n. n.-s. e.-o. o.-e. le respect pour le prince.
7. <i>yîng tekhoû chi...</i>	regard en haut	id. agenouillé relève la tête		s.-n. n.-s. e.-o. o.-e. l'amour pour le père.
8. <i>hwéi loû chi...</i>	regard en arrière	id. agenouillé regarde en arrière		s.-n. n.-s. e.-o. o.-e. l'harmonie des époux.

que ceux d'aujourd'hui³. Au début, les danseurs étaient dits avancer, *tsin*, ou inviter, *yîo*, ayant le visage tourné en avant comme quand on invite un hôte; ensuite ils reculaient, *tsé*, évolution supérieure, *thwéi*, ou reconduisaient *séng*, se tournant du côté opposé au spectateur. Pour la troisième figure, ils s'opposent les uns aux autres ayant le visage vers l'extérieur, ce qui est indiqué par le terme moderne tourner vers l'extérieur, *wîi tekhoû*, par les mots relâcher, *chi*, mettre en mouvement, *yîo*: ils ont l'attitude de gens qui se séparent. Dans l'évolution intérieure ils se font face les uns aux autres, se tournant vers l'intérieur, *néi tekhoû*, ce qu'on exprimait par les mots faire effort, *tekhoû*, inviter d'un signe de main, *tekhoû*, comme des gens qui se rencontrent. Les figures sont accompagnées de gestes⁴ des mains séparées ou unies, d'attitudes du corps tourné dans un sens, tandis que le visage et les pieds indiquent une direction différente: ces diverses positions symbolisent le mouvement ou le repos du Ciel et de la Terre.



FIG. 158.

Les guns du commun, *choû jén*, c'est-à-dire les roturiers ou plébéiens, ne pouvaient pour leurs cérémonies employer plus de trois danseurs⁵, qui se plaçaient deux en avant, un en arrière; s'il n'y en avait que deux, ils se mettaient sur le même rang. Ces danses réduites étaient appelées *syáo wou*, petites danses, soit en raison du petit nombre des personnages, soit parce que, d'après le *Tcheou li*, elles étaient enseignées aux jeunes gens de treize à vingt ans. Les patriciens de rang inférieur, *chi*, avaient droit à deux couples, *yî*: le nombre des couples croissait avec le rang social jusqu'aux huit groupes des cérémonies impériales⁶. Les danseurs de deux couples⁷ se rangeaient en carré, deux en avant, deux en arrière, à un peu moins de trois pas, *poi*⁸, l'un de l'autre, de manière à enfermer le quadrille dans un carré ayant exactement trois pas de côté⁹. Sur le sol, avec de la

chaux sont tracés le périmètre du carré et la circonférence circonscrite pour marquer la place des choristes et symboliser le Ciel et la Terre; cette figure orientée nord-sud porte le nom de *tehwei tekhoû*, aire définie par une file de personnages. Les danseurs représentent les quatre saisons: au début le printemps se tient à l'angle nord-est, l'été au sud-est, l'automne au sud-ouest, l'hiver au nord-ouest; ils exécutent ainsi leurs quatre figures; ceux qui sont placés symétriquement pour le spectateur, font des mouvements symétriques. Les 4 figures ou évolutions forment un changement, *pyén*; à chaque *pyén* les danseurs changent de place, le printemps remplaçant successivement les trois autres et revenant enfin à son point de départ; l'été, l'automne, l'hiver suivent le mouvement. La révolution est opérée vers la gauche du spectateur placé hors du cercle pour

Danseur militaire
(N° 83, f. 90 v°),
évolution supérieure,
pose 5.



FIG. 159.

Tehwei tekhoû (N° 82 b), f. 1 r°).

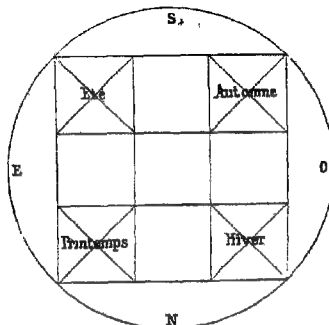


FIG. 160.

les danses civiles, vers la droite pour les danses militaires, avec des poses diverses dans les deux cas. Quatre *pyén* forment un *tehking*, révolution complète ou reprise; trois révolutions constituent l'une des danses simples et sont accompagnées du chant d'une ode.

1. 脚根曰踏。脚梢曰蹈。 * *Tché*, c'est frapper le sol avec le talon; *tso*, c'est frapper le sol avec la pointe du pied. (N° 83, ff. 3 v°, 6 r°.)

2. N° 81, f. 28 r°. — N° 82 a.

3. N° 81, f. 28 v°.

4. N° 83, préface, f. 2 r°; texte, ff. 6, 7.

5. D'après d'autres explications, autant il y avait de groupes *yî*, autant le groupe renfermait de figurants.

6. N° 81, ff. 27 v°, 29 r°.

7. Suivant la valeur du pied, 3 pas varient entre 3 m. et 5 m. environ.

8. N° 82 b), f. 1 r°.

Danse civile¹ : les danseurs tiennent habituellement de la main gauche une flûte noire, de la droite un bouquet de plumes de faisan, blanches pour les deux chefs, noires pour les simples choristes. Dans l'exemple choisi, l'ode est la pièce *Kiao yang*² en trois strophes, chacune de quatre hémistiches tétrasyllabes. 1^{re} strophe, 1^{re} révolution, danse de l'homme, *jen wou* ; les figurants, n'ayant aucun insigne, tiennent leurs mains unies cachées dans leurs manches ; 2^e strophe, 2^e révolution, danse du phénix, *hwéng wou* ; les danseurs tiennent une flûte de Pan ; 3^e strophe, 3^e révolution, danse des plumes, *yü wou* ; les figurants tiennent la flûte *yü* 74 et les plumes. Sur le second et le troisième coup de tambourin, les choristes entrent et prennent place : chaque monosyllabe répond à une figure, *tchwan*, chaque hémistiche à un changement, *pyén*, les 4 hémistiches forment une strophe mesurent une révolution totale, *tchhêng*. Pendant les pauses qui séparent les hémistiches, les figurants changent de place comme il a été dit ; à la fin de la strophe ils font un tour complet vers la droite et se retirent.

Danse militaire³ : les danseurs tiennent habituellement un bouclier noir et une hache noire ; les deux chefs de chœur ont des queues de yak à franges rouges. Dans l'exemple choisi l'ode est la pièce *Thou tsyü*⁴, par la composition rythmique et orchestrale semblable à l'ode *Kiao yang*. 1^{re} strophe, 1^{re} révolution, danse du drapeau, *foü wou* ; les choristes tiennent une sorte d'oriflamme de cinq couleurs ; 2^e strophe, 2^e révolution, danse de la queue de yak, *mo wou*, ainsi nommée du guidon qui y paraît ; 3^e strophe, 3^e révolution, danse du bouclier, *kün wou*, caractérisée par le bouclier et la hache.

D'après l'ensemble des anciens textes, le prince Tsai-yü restituait ainsi les danses antiques⁵ ; il n'existe, dit-il, de dessins que pour la danse de l'homme. Avec l'esprit ingénieux et systématique déjà signalé, il poursuit cependant : la pratique contemporaine des danseurs officiels ne vaut rien⁶, puisqu'ils s'abstiennent de mouvements amples, *choü*, et de mouvements tournants, *tchwan*. C'est le défaut reproché au temps des Han au roi Ting de Tchéng-chai⁷ et à Thào Khén⁸, qui dans les cérémonies et les danses se tenaient debout à leur place en élevant les mains vers la droite et vers la gauche. Les Han, plus proches de l'antiquité, ayant condamné cette simplification, on peut la tenir pour fautive.

Les danses actuelles⁹ des temples de Confucius sont marquées de la même tendance blâmée déjà il y a deux mille ans : les choristes sont au nombre de 18, soit 9 couples, qui exécutent les mêmes mouvements symétriques ; les évolutions, divisées en 3 reprises,

tchhêng, ont lieu pendant les trois offrandes rituelles ; à chaque strophe (8 hémistiches tétrasyllabes) répondent 32 poses. Si l'on compare aux danses déjà décrites, on trouve réduit dans la proportion de 8 à 1 le nombre des attitudes, réduites elles-mêmes comme variété et amplitude des gestes. Les mêmes remarques s'appliquent aux cérémonies en l'honneur des dieux de la Guerre et de la Littérature¹⁰. De la danse et de l'accompagnement décrits par le prince Tsai-yü à la pratique moderne, l'appauvrissement est sensible dans les deux branches de l'art ; il remonterait probablement aux Yuén¹¹. Le Yuén *chi*, en effet, donne d'une part le texte des hymnes officiels, et d'autre part explique en détail les mouvements des pantomimes ; les hymnes, par exemple *Khyén ning*, *Ming tchhêng*, sont en octosyllabes, une strophe a 4 vers, soit 32 syllabes. Le rythme de la danse, tant pour ces hymnes que pour les autres, est plus compliqué : après 3 premiers temps marqués chacun par un coup de tambour, une pause de durée indéterminée, puis 18 autres temps ; mais d'une part, au début de la danse et ensuite après la pause, le choriste est supposé en place, le premier coup marque un premier geste ; il est probable que le véritable premier temps répond au repos qui précède ce premier geste ; on pourrait établir ainsi le nombre des temps : $1 + 3 + X + 1 + 18 = 20 + X$. Cela est bien différent des 8 poses par syllabe qui étaient de règle dans la musique antique, cela paraît moins varié même que la figuration contemporaine.

Les danses du *Ling sing syü wou phou* sont de forme moins nue que les précédentes. L'une, qui accompagne soit l'hymne *Li wou*, soit l'hymne *Seü wén*, ou le *Chwéi huoü*¹², peut être exécutée au printemps ou à l'automne pour honorer et implorer les divinités agricoles, esprits du sol, étoiles et autres, dont les tablettes reçoivent les offrandes et président à la cérémonie. D'un caractère religieux comme celle du temple de Confucius, cette danse est d'allure plus moderne ; les instruments, cloche, tambour, tambourin, chalumeau, ne sont pas strictement exigés, chacun peut être remplacé par un exemplaire d'une espèce analogue : le *khin* et le *seü* ont été supprimés, à l'ancien tambour de terre, *thou kou* 193¹³, on peut substituer un tambour quelconque, un chalumeau, *pín yü* ou *wéi yü* 208¹⁴, un instrument à vent, flûte ou orgue. On n'est tenu d'observer exactement que le rythme du morceau et le caractère de la danse. Celle-ci rappelle les travaux agricoles¹⁵ ; les huit couples portent les instruments suivants : faucille, pioche, bêche, houe, tige de bambou, fourche, fléau, pelle, avec lesquels ils coupent l'herbe, défoncent le sol, plantent, sarclent, chassent les oiseaux, ramassent la moisson, battent et vannent le grain. Les pantomimes sont rangés sur deux files

1. N° 82 b), f. 36 v° ; voir aussi p. 141.

2. N° 81, f. 1, etc. — N° 83, f. 2 etc. — N° 2, *Kwé fong*, II, 7. — N° 13, p. 32. Traduction : « Vêtu de peaux d'agneaux et de brebis ornées de cinq tresses de soie dorées, il quitte la cour du prince et va prendre son repas, content et joyeux. — Vêtu de cuir d'agneaux et de brebis avec cinq coutures de soie dorée, content et joyeux, il quitte la cour du prince et va prendre son repas. — Vêtu d'habits [en] peau d'agneau et de brebis avec cinq coutures de soie dorée, content et joyeux, il quitte la cour et va prendre son repas. »

3. N° 82 b), f. 36 v°. Voir aussi p. 141.

4. N° 81, f. 14, etc. — N° 83, f. 1 v°, 3 v°, 4 v°. — N° 2, *Kwé fong*, I, 7. N° 13, p. 11. Traduction : « Soigneusement [le chasseur dispose] pour les lièvres son filet, il frappe sur [les peaux] à coups retentissants ; infatigables sont les guerriers, boucher et rempart du prince. — Soigneusement [le chasseur dispose] pour les lièvres son filet, il le tend au carrefour central des neuf chemins ; infatigables sont les guerriers, dignes compagnons du prince. — Soigneusement [le chasseur dispose] pour les lièvres son filet, il le tend au milieu de la forêt ; infatigables sont les guerriers, entraînés et cœur du prince. »

5. N° 88, f. 1 r°.

6. N° 81, f. 25 v°, 30 r°.

7. *Lyéou Fä*, *livre de King* II (137-141), roi de Tchéng-chou de 155 jusqu'à sa mort (139).

8. Gouverneur de province, adversaire de Thào Tháo (185-220), mort en 194. (N° 37, section des Wei, liv. 8, II, 14 v° — N° 28, liv. 74, II, 8, 9.)

9. N° 20 a), liv. 2, ff. 1 a 2 a.

10. N° 20 b), figures.

11. N° 81, liv. 69, ff. 1. 4, etc. ; liv. 70, ff. 1, 2, etc.

12. Fp. 125, 136. — N° 84, f. 2, etc.

13. Corps en terre cuite avec deux peaux (N° 84, f. 1 v°).

14. L'instrument appelé chalumeau de Pin, ou chalumeau à roseau paraît être le *chényü kwan* 198, chalumeau double (voir n° 84, f. 2 v°). Le pays de Pin, lieu d'origine des Tchou, correspond à Pin-tcheou, centre ouest du Chéan-si.

15. N° 84, f. 6, etc., ff. 13 a 15 d.

nord-sud (AH) avec deux porte-drapeaux en tête (P); chaque couple à son tour s'avance dans les carrés et est ouest marqués X, Y, exécute quatre figures de huit

Tchwi lécho de la danse rurale.
(N° 84, f. 12 v°).

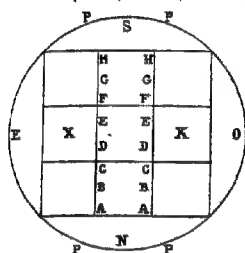


FIG. 161.

A la fin, les porte-drapeaux et tous les choristes à leur place s'inclinent, font quelques mouvements à droite et à gauche, puis chaque file décrit un cercle, revient en place, et avant de se retirer tous entonnent un hymne en l'honneur des divinités agricoles.

L'autre danse décrite dans le même ouvrage¹ est exécutée par 16 danseurs sans insignes, dirigés par deux chefs porte-drapeaux; ils ne sont pas divisés par couples ni par quadrilles; ils sont au début rangés en carré, quatre sur quatre lignes. L'hymne² est répété quatre fois, ce qui équivalait à 4 strophes. Pendant les 32 mesures de la strophe, les choristes prennent les 32 poses répondant aux 4 figures ordinaires; au lieu de s'opposer symétriquement deux à deux comme les couples classiques, ils font tous le même mouvement en même temps. Pendant 10 mesures qui suivent la strophe, mais dont la musique n'est pas notée, leurs poses ne sont plus semblables, mais en partie symétriques, en partie coordonnées d'après d'autres règles; en même temps les places primitives sont abandonnées, et peu à peu se dessine un groupement nouveau, de sorte que, s'agenouillant et se prosternant aux mesures 41 et 42, le corps des figurants trace sur le sol un caractère lisible pour le spectateur de l'estrade (voir p. 142, figure). Les quatre caractères ainsi exécutés, *thiên hạ thái bình*, signifient : l'Empire est tout en paix.

Dans ces deux danses, une pose répond à une mesure, système plus moderne et plus vivant que celui de l'antiquité restitué par le prince de Tchêng. La

dernière danse rappelle l'un des chœurs de la Section debout de l'orchestre des Thang (p. 193); celle des agriculteurs résulterait d'une plus longue tradition. Le *Sylh hân chôn*³ notée en effet qu'en 199 A. C. Kiao tsou fonda le *Ling sîng tsheu* en l'honneur de Heou-tsi, auquel il associa les astres protecteurs des moissons; « comme danseurs on employait 16 jeunes garçons qui imitaient les opérations de la culture, d'abord couper l'herbe, puis labourer, semer, sarcler, chasser les oiseaux, et aussi récolter, battre, vanner. » Cette danse religieuse semble avoir reparu sous les Thang (808); si on la retrouve sous les Ming, ce peut être par une transmission continue, mais aussi par une imitation voulue des précédents. Quant au rapport avec les cérémonies des Tchou, il est indiqué par le prince Tsai-yü, mais il reste vague. « Les joueurs de chalumeau⁴ ont dans leurs attributions le tambour de terre et le chalumeau de Pin. Au milieu du printemps, de jour, ils frappent le tambour de terre et jouent l'ode de Pin pour saluer l'arrivée de la chaleur. Au milieu de l'automne, de nuit, ils font encore de même pour saluer l'arrivée du froid. Quand, au nom de l'Etat, on demande la récolte au Premier Laboureur, ils jouent sur le chalumeau le chant de Pin. » Mais les danses ne sont pas indiquées; le tambour de terre ne se retrouve pas au xv^e siècle, peut-être pas sous les Hân, le chalumeau n'est plus obligatoire : les coïncidences sont partielles.

C'est dans le *Tcheou li* qu'on trouve l'origine des six danses restituées par le prince Tsai-yü⁵; « le maître de la musique dirige la musique officielle du royaume et enseigne les petites danses aux fils de l'Etat⁶. Comme danses, il y a la danse du drapeau, la danse des plumes, la danse du phénix, la danse des queues de yak, la danse du bouclier, la danse de l'homme. » Ces six petites danses ne sont autres que les six grandes danses qui portent des noms différents quand elles sont exécutées par les jeunes gens⁷; or la tradition unanime attribue l'origine des grandes danses à des souverains renommés de l'antiquité⁸. J'ai plus haut fait des réserves sur la restitution tentée par le prince Tsai-yü; mais je ne puis mettre en doute que le détail, car toute l'antiquité des Tchou a commenté et appelé ces représentations rituelles traditionnelles. Les danses civiles et militaires sont mentionnées dans les hymnes des Chang, peut-être antérieurs au xv^e siècle A. C.⁹; le nom du *Thui chôn* se trouve dans le *Chou king*, et aussi dans le *Lüen yü*, qui cite de même le *Thui wou*¹⁰; le *Thui wou* et le

1. N° 84, ff. 153 à 198.

2. N° 84, ff. 153 à 155.

3. N° 84, f. 1. — N° 88, liv. 9, f. 4.

4. N° 6, liv. 23, *yü tchang*. — N° 9, tome II, p. 63.

5. Pp. 102, 140. — N° 6, liv. 22, *yü chi*. — N° 9, tome II, p. 41.

6. Pile de dignitaires qui sont élevés à la Cour.

7. N° 83, f. 1.

8. La danse *Yên mên ou Yân mên thui kelyün* (petite danse dite du drapeau, *foi*), danse militaire, remonterait au mythe Ilwang lu; des usages merveilleux ayant à cette époque fourni des signes, le drapeau servant d'insigne représentait un nuage de cinq couleurs (N° 83, f. 1 v°). La danse civile *Hyên tchhi* (petite danse dite de l'homme, *féu*) ne comportait aucun usigne; les choristes joignaient leurs mains et insuaient pendre leurs vêtements pour rappeler le calme et la dignité de Yao gouvernant l'Empire (id., f. 2 v°). La danse civile *Thui chôn* (petite danse du phénix, *luang*) avait pour insigne la filde de Pan, parce que cette filde ressemble aux ailes des phénix qui parurent au temps du Chien (id., f. 2 v°). La danse civile *Thui hyi* (petite danse dite des plumes) est caractérisée par le chalumeau, *hyên yü* 209, et le bouquet de plumes, *hyi ti*, tenus par les figurants; elle a été composée par l'empereur Yü, chef de la dynastie des Hia (id., f. 3 r°). Les danseurs du *Thui hân* (petite danse dite des queues de yak, *mô*) portent une hampe garnie d'une ou de plusieurs queues de yak, en mémoire des expéditions entreprises par Thang, fondateur des Chang, pour secourir et

protéger, *kyeon hou*, le peuple (id., f. 3 v°). Les choristes du *Thui mô* (petite danse dite du bouclier, *kou*) sont armés du bouclier et de la hache, comme les guerriers du *Wou wâng* (id., f. 4 v°).

9. N° 2, *Chang shou*, I. — N° 13, p. 459. « Oh! combien [des musiciens]! ils disposent nos tambourins et nos tambours. Le son des tambours est grave, il réjouit mon illustre aïeul. — Moi, descendant du Thang, je l'attire par la musique, il assure la réalisation de mon désir. Les tambourins et les tambours ont un son grave, clair est le son des chalumeaux : les instruments résonnent d'accord et également, accompagnés par le son de nos carillons de pierres. Oh! majestueux est le descendant de Thang, belle est sa musique! — Les grosses cloches et les tambours donnent des sons pleins; les danseurs civils et militaires sont en rangs : j'ai d'excellents hôtes, ne sont-ils pas contents et joyeux ? »

10. « Les mines des ancêtres arrivent, l'hôte de l'empereur Chien prend place, tous les seigneurs montrent leur courtoisie. Au bas [des degrés] les chalumeaux, les tambourins résonnent; ils s'accordent au signal de l'augo et du tigre; les orgues et les cloches emploient les intervalles. Les oiseaux et les quadrupèdes tressaillent de joie. Aux neuf strophes du *Syao chôn*, les phénix viennent danser. » (N° 4, *Ti tsé*. — N° 14, p. 57). Le *Syao chôn* n'est autre que le *Thui chôn*. — « Le Maître ditant que le *Thui chôn* est tout à fait beau et doux, que le *Thou wou* est tout à fait beau, non tout à fait doux. » (N° 4, *Pi yé*, III, 29. — N° 12, p. 100). — « Le Maître étant dans le pays de Thui entendit le *Thui chôn*. Pendant trois mois il ne sentit plus le savoir des viandes. Je ne pouvais

Thái hyá sont rappelés par le *Tsi thong*¹. Les signes encore usités à présent, flûtes, plumes, boucliers, haches, sont indiqués par les mêmes livres antiques². Ces danses mimiques étaient représentées dans le temple des Ancêtres pour appeler et réjouir

pas une classe à part, les fils des hauts dignitaires apprenaient la danse; les grands officiers, les princes eux-mêmes, ne dédaignaient pas d'y prendre part³. La musique rythmait les mouvements des patriciens et des princes dans les cérémonies les plus solennelles⁴. Cette série de témoignages, presque tous antérieurs au n° 3.

A. C., montre quelle place appartenait réellement à la danse et à la musique dans la plus antique civilisation chinoise.

Une conversation de Confucius avec un personnage inconnu d'ailleurs, Pin-meoh Kyá, décrit de manière assez précise la danse *Thái wou* et indique quel sens s'attachait aux phases de cette pantomime⁵; le moreseau, détaillé et un peu long, est intéressant pour son antiquité: si, en effet, le texte a été retrouvé sous les Hán, il est probablement antérieur et peut remonter à l'école même de Confucius. « Pin-meoh Kyá se trouvait assis à côté de Confucius qui, s'entretenant avec lui, vint à parler de la musique et dit : Dans la danse du roi Wou pourquoi les avertissements préliminaires [du tambour] durent-ils si longtemps? — C'est que, répondit [Pin-meoh Kyá], le roi Wou est anxieux de n'avoir pas gagné [le cœur de] la multitude. — Pourquoi prolonge-t-on et soupire-t-on [les notes], pourquoi y a-t-il de la surabondance [dans les sons]? — C'est, répondit [Pin-meoh Kyá], de crainte que [les sei-

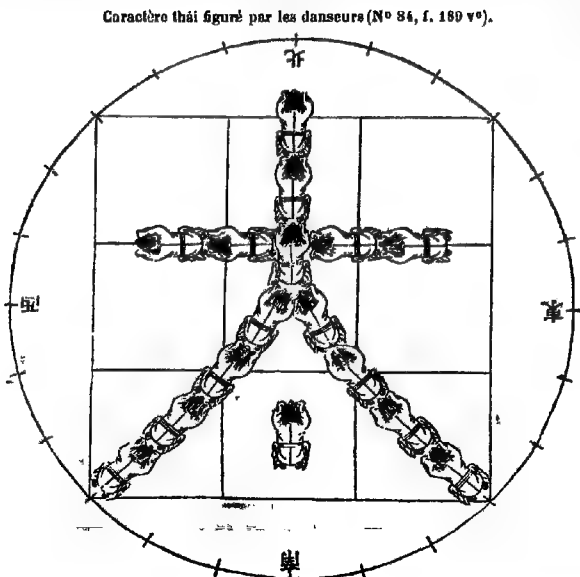


FIG. 102.

les mânes, dans la cour du Palais en vue de moraliser le peuple. Il y avait aussi des abus : ainsi des sorciers dansaient sans règle pour évoquer les esprits, et certains seigneurs oublièrent tout pour les danses⁶, qu'ils regardaient comme de simples divertissements. Les choristes étaient inférieurs aux guerriers et aux officiers civils⁷; mais ils ne formaient

gneurs] n'arrivent pas pour l'affaire. — Pourquoi [les danseurs] se mettent-ils promptement à agiter les bras et à frapper du pied violemment? — [Cela indique que] le temps est venu et que l'action [s'engage]. — Pourquoi les soldats s'arrêtent-ils le genou droit en terre, le gauche levé? — Il ne doit pas y avoir de génuflexion dans la danse du roi Wou... [réponse] : Les

pas, dit-il, que la perfection de la musique atteignit jusque-là. » (N° 4, *Chou est*, VII, 18. — N° 12, p. 140.)

1. « On exécutait le *Thái wou* avec des boucliers rouges et des haches ornées de jade, le *Thái hyá* avec huit couples de danseurs. C'était la l'orchestre, *yé*, du Fils du Ciel. Pour exeller Teheoh kông, on avait autorisé les seigneurs de Lou à en user. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 13, tome II, p. 354.) — « Parmi les danses, la plus importante était celle de la vaillante [d'armes] de Wou wáng. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 15, tome II, p. 328.)

2. Plantes mises dans la bouche d'un guerrier réduit à exercer le métier de chef de chœur. « Sans façon, sans gêne, me volai prêt à la danse militaire, à la danse civile. Mici approcha, je suis [sur la scène] en avant, à l'endroit le plus élevé. — D'une taille grande et imposante, dans la cour du Palais je danse les danses militaires et les danses civiles. Porté comme un tigre, je mantes comme des rubans les rênes des chevaux. — De la main gauche je tiens une flûte, et de la droite une touffe de plumes. Mon visage est rouge comme l'ocre foncé : le prince dit de me donner une coupe [de vin]. — Sur la colline il y a les courriers, dans les lieux humides croît la réglisse. Mites à qui je pense? Aux excellents princes de l'occident. Ah! ces excellents princes! ah! ces princes d'occident! [ils savaient mettre chacun à sa place]. » (N° 2, *Kiér fong*, III, 12. — N° 13, p. 44.) — Ordres de l'empereur Chwén : « L'Empereur alors [donna des ordres pour] répandre au loin la civilisation et la vertu. On exécuta des danses avec les boucliers et les plumes entre les deux personnalités de la salle du trône : au bout de sept decades, les chefs des M'ia vivrent [se soumettre]. » (N° 4, *Tsi yá moé*. — N° 14, p. 43.) — « Confucius dit : Le chef de la famille Ki a huit groupes qui dansent dans sa cour; s'il peut admettre cela, que n'admettra-t-il pas? » (N° 4, *Pu yé*, III, 1. — N° 12, p. 84.) Les huit groupes de danseurs sont réservés à l'empereur, cette usurpation en annonce d'autres. — « Les cloches, les tambours, les chalumeaux, les lithophones, les plumes, les flûtes *yé*, les boucliers, les haches, sont les instruments de la musi-

que. » (N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 59. — N° 24, liv. 24, f. 11 v°. — N° 35, tome II, p. 248.) Voir aussi p. 138; une autre énumération plus complète se trouve n° 15, tome II, p. 91. — N° 34, liv. 24, f. 31 v°. — N° 35, tome III, p. 270.

3. Voir les notes précédentes; voir aussi n° 2, *Syho yá*, VII, 6. — N° 13, p. 296. — N° 2, *Lou sing*, 4. — N° 43, p. 435. — « L'Empereur éditta des châtiments pour les officiers et donna des avis aux dignitaires. Il dit : Se permettre d'avoir toujours des danseurs dans le palais, des chanteurs ivres dans la maison, cela s'appelle des crimes de sorcier. » (N° 1, *Yi hyén*. — N° 14, p. 110.) Le *Teheoh* fit maintenir des danses pendant les sacrifices, pendant les banquets, pendant les réceptions (N° 6, liv. 2, p. 23; *mié chi*, *mao jén*, *yé chi*. — N° 9, tome II, p. 63, 64, 65.)

4. Voir ci-dessus, note 2.

5. Voir p. 141. — « Le grand directeur de la musique se met à la tête des fils de l'État et danse avec eux. » (N° 6, *tsé au yé*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 37. — N° 6, *yé chi*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 42, 44.) — « Quand les danseurs entraient, le prince, tenant le bouclier et la hache, se rendait à la place réservée aux danseurs; il se mettait à l'est, place d'honneur. La mitre [sur la tête] et le bouclier lé [au bras], il dirigeait tous ses officiers afin de réjouir l'auguste représentant des mânes. Lors donc que le Fils du Ciel faisait un sacrifice, avec [tous les habitants de] l'Empire il réjouissait le représentant des mânes. Lorsqu'un seigneur faisait un sacrifice, avec [les habitants de] son fief il réjouissait le représentant des mânes. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 15, tome II, p. 327.) Encore aux deux derniers mariages impériaux (1872 et 1880) des danses ont été exécutées par de hauts fonctionnaires (N° 13, p. 270. — N° 19, p. 23. Voir aussi chap. XIII et XIV, pp. 190 et 202).

6. « Les archers en avançant, en se retirant, en tournant, devaient se conformer aux rites. » (N° 8, *Ché yé*. — N° 15, tome II, p. 669. — Voir aussi p. 101, note 3. et p. 184.)

7. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 94. — N° 34, liv. 24, f. 32 v°. — N° 35, tome III, p. 277.

préposés [à la musique] ont perdu la tradition ; si ce n'était qu'ils ont perdu la tradition, alors les intentions de Wou wáng eussent été folles... Le philosophe répondit : La musique représente des faits accomplis. [Les choristes] tiennent leurs boucliers et restent debout fermes comme des montagnes : ils représentent l'attitude du roi Wou. Quand ils agitent les bras et frappent du pied violemment, c'est l'ardeur de Tháikóng. A la fin de la danse tous s'agenouillent : c'est l'ordre rétabli par les ducs de Tcheou et de Cháo¹. En outre, au début de la danse, [les choristes] marchent vers le nord ; à la seconde reprise ils anéantissent les Chang ; à la troisième reprise ils vont au sud ; à la quatrième reprise les pays du sud sont devenus fiefs frontières ; à la cinquième reprise on attribue à Tcheou kóng l'orient, à Cháo kóng l'occident [de l'Empire] ; à la sixième reprise les figurants reviennent à leur place pour rendre hommage au Fils du Ciel. » Un autre passage du *Yü kí*² ajoute quelques détails. « Ainsi donc on bat le tambour une première fois pour avertir que [l'armée] est sur ses gardes ; [les danseurs] font trois pas pour indiquer le début [de la guerre] ; on recommence pour manifester l'avance des troupes ; on termine en montrant la retraite. [Les danseurs] se précipitent sans emportement ; [les chanteurs] absolument calmes ne sont pas inintelligibles ; on se réjouit seulement de la volonte [du roi], on ne se lasse pas de sa raison ; on exécute ses ordres raisonnables, personne n'est égoïste dans ses passions. Ainsi les sentiments sont manifestes, la justice est établie. A la fin de la danse, la vertu est honorée. Le sage en aime davantage le bien, l'homme vulgaire en connaît mieux ses fautes. C'est pourquoi l'on dit : pour produire la moralité dans le peuple, la danse est un moyen important. »

Cette double description, si elle n'est pas ornée, dépeint une action singulièrement plus vive que les danses du prince Tsai-yü, de même ordre toutefois ; de tels chœurs présentent un sens élevé qui manque aux tours des jongleurs usités plus tard, et l'on comprend la préférence qu'exprime Tseü-hyá³ au marquis de Wéi. « Or donc, dans les anciens chœurs, [les danseurs] s'avancent et se retirent en bon ordre ; la musique est harmonieuse, correcte et ample. Les cordes et les calabasses, l'orgue avec ses anches, tous réunis observent [comme rythme] le battement du tambour. On commence l'exécution avec l'instrument civil (le tambour), on la termine avec l'instrument militaire (la cloche). On maintient l'ordre avec le syang 164, on règle la rapidité avec le yá 164. Le sage alors parle et explique l'antiquité, il règle sa personne, puis sa famille, il établit la paix et l'ordre dans l'Empire. Tels sont les effets des anciens chœurs. Mais dans les jeux modernes, [les danseurs] s'avancent et se retirent tout courbés ; les sons y sont corrompus et déréglés, dépravés sans limite. Puis il y a des bouffons et des nains ; comme des singes, les hommes et les femmes sont mêlés, on ne distingue pas les pères et les fils. Ce concert terminé, on ne peut raisonner ni disserter de l'antiquité. Tels sont les effets des jeux modernes. »

INSTRUMENTS

Les Chinois divisent leurs instruments de musique en huit classes d'après la matière principale dont ils sont formés, pierre, métal, soie, bambou, bois, cuir, gourde, terre ; chaque classe correspond naturellement à une direction dans l'espace, à une saison, etc. Mais un seul instrument comprend des parties de matières différentes, une même matière entre dans des instruments très divers ; il n'y a donc pas lieu de tenir compte de ce classement. Quatre sections sont établies : 1° instruments autophones, formés de corps naturellement élastiques susceptibles d'entretenir le mouvement vibratoire qui leur est communiqué ; 2° instruments à membranes, comprenant essentiellement une ou deux peaux parcheminées rendues élastiques par tension sur un cadre résistant ; 3° instruments à vent, où le corps vibrant est une colonne d'air mis en mouvement au moyen d'appareils spéciaux ; 4° instruments à cordes : la vibration y est celle de cordes de diverses matières tendues sur des résonnateurs qui renforcent le son⁴.

La liste de l'orchestre impérial contemporain servira de cadre à ces notices ; en décrivant les instruments proprement chinois, on indiquera plus brièvement ceux d'origine étrangère, un certain nombre d'entre eux ayant été depuis le xvm^e siècle fabriqués en Chine pour le Palais, et surtout ornés suivant le goût chinois. A ces séries on ajoutera en place convenable quelques autres instruments qui, pour une raison ou une autre, n'entrent pas dans l'orchestre principalement étudié⁵. Des indications historiques seront données, quand il sera possible.

Les mesures sont marquées en pied moderne de 0^m,3193, le pied antique servant seulement pour les lyü, sauf indication contraire.

CHAPITRE VII

INSTRUMENTS AUTOPHONES

Yüchen.

Le galbe de la cloche est à peu près celui de la cloche européenne, sauf pour le bas qui au lieu de s'évaser se referme plus ou moins ; elle n'a pas de battant et est frappée de l'extérieur avec un maillet ; elle est en bronze⁶. Les cloches de bonzerie, comme l'énorme

disciple direct de Confucius, honoré dans le temple du Sage, — Wén, marquis de Wéi, voir p. 161, note 11.

1. Cf. n° 109.

2. Sur les orchestres, voir chap. XI et suivants.

3. Les proportions données par le *Zeïtsa ti* (N° 2, tome II, p. 491) sont 1/8 d'étain, 7/8 de cuivre. Pour deux grandes cloches de 14 pieds de haut, le *Tà ming hwei tchen* (N° 64, liv. 194, f. 7) indique en poids chinois (1 livre = 16 onces) : or 8/10, 100 onces ; argent, 240 onces ; cuivre *hyang tchéng*, 93,000 livres ; fer *chou kyên*, 20,000 livres ; cuivre cru, 4,000 livres ; cuivre cuit rouge, 21,000 livres ; étain, 3,030 livres. A la date de 1637, on trouve les proportions suivantes : or, 50 onces ; argent, 120 onces ; cuivre *hyang tchéng*, 47,000 livres ; étain, 4,000 livres (*Tieng kang khai wou*, liv. 2, ff. 18, 19 ; traité des industries par Sing Ying-sing, 1637, Catalogue 5563).

1. Lyü Chang, surnom Tháikóng-wáng ou Tháikóng ; conseiller des rois Wou et Wou, fait marquis de Tché par le second. Tcheou kóng, voir p. 162, note 1. — Chi, de la maison des Tcheou, conseiller de Wou emp., duc de Cháo, fait marquis de Yün.

2. N° 8, 1^{re} éd., — N° 15, tome II, p. 80. — N° 34, liv. 24, f. 26 r. — N° 35, tome III, p. 267.

3. N° 8, 1^{re} éd., — N° 43, tome II, p. 86. — N° 34, liv. 24, f. 30 r. — N° 45, tome III, p. 273. — Tseü-hyá, nom usuel de Pôu Chang ; né en 507,

cloche de Tâ tchong séu, au nord de Péking, ne sont pas élevées dans des clochers, mais suspendues à ras de terre. La cloche d'orchestre est attachée dans un cadre formé de deux montants, *kyù*, et d'une traverse, *syên* (voir *pyên tchông* 2, *thé khing* 23).

1 *Pô tchông*¹, cloches isolées : ces douze cloches donnent le son des douze lyü; une seule figure à la fois dans l'orchestre d'après les règles de la transposition; elle donne le ton aux autres instruments. Les cloches en usage aujourd'hui ont été fondues en 1761; elles sont plus larges en bas qu'en haut et au milieu et de section elliptique.

	Cloche de hwang-tchông	Cloche de ying-tchông
Hauteur	1 ^{re} , 63	0 ^{re} , 858
Diamètres à la base.	1,51 — 1,13	0,799 — 0,599

2 *Pyên tchông*², carillon de cloches; le carillon fondé en 1715 est formé de 16 cloches suspendues 8 par 8 à deux traverses superposées et donnant la série chromatique de *ut* #; à *ré*; les cloches supérieures dépendent aux lyü mâles *ut* #, *ré*, *mi*, etc., les inférieures aux lyü intermédiaires ou femelles. Ces cloches sont elliptiques, de même diamètre en haut qu'en bas, renflées au milieu, toutes semblables à l'extérieur; les dimensions internes diffèrent.

	DIMENSIONS EXTÉRIEURES	DIMENSIONS INTERNES	
		yi-tse double	ying-tchông
Hauteur.....	0 ^{re} , 714	0 ^{re} , 731	0 ^{re} , 716
Diamètre médian	0, 714	0, 688	0, 657
Diamètres extrêmes ..	0, 503	0, 477	0, 447

2. *Pyên tchông* (N° 102, liv. 8, f. 27).

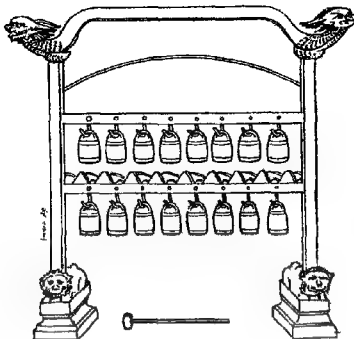


FIG. 103.

La masse métallique de la première cloche est inférieure à celle de la dernière; à une épaisseur moindre répond une note plus grave³.

Les cloches employées comme instruments de musique sont mentionnées dans de nombreux passages

1. Très souvent pour 鐘 on trouve par abus l'homophone 鍾. Voir n° 67, liv. 32, ff. 3 à 7.

2. N° 67, liv. 34, ff. 8 à 10. — N° 64, liv. 183, f. 17.

3. Si une cloche donnant *ut* pèse 8 kilogrammes, la cloche donnant *ut* #n pèsera 1 kilogramme; le second terme, *ut* #, pèsera $8 \times \frac{1}{1,28} =$

$\frac{8}{1,28} = 6,270$; les autres termes s'obtiendront par le même procédé (cf. n° 110, 1866, pp. 168, 169). Mais cette formule ne nous renseigne pas sur la loi suivant laquelle varie l'épaisseur des parois pour les cloches chinoises.

des anciens textes, par exemple le *Chi king*, le *Chou king*, le *Tsô tchouân*, les *Kwê yü*; le *Tcheou li*, le *Yi li* parlent des carillons. Des cloches de la dynastie des Tcheou ont été souvent trouvées dans les fouilles et sont décrites dans les traités d'archéologie⁴; la forme renflée moderne se présente dès le début, mais elle est plus rare alors que la forme en tronc de cône, souvent presque cylindrique; la hauteur de ces cloches antiques varie dans des limites assez larges, environ de 2^{re}, 30 à 0,33.

3. *Chwên* (N° 57, liv. 26, f. 23).



FIG. 164.

3 *Chwên*, *twên*, *chwên yü*⁵. Cet instrument, inusité à présent, servait dans la haute antiquité à marquer le rythme et s'associait au tambour. C'était une sorte de cloche de section elliptique, plus étroite à l'ouverture qu'au fond. Dimensions d'un *chwên* de l'époque des Tcheou : hauteur, 1^{re}, 17; diamètres supérieurs, 0,72 et 0,59, diamètres à la bouche, 0,61 et 0,51; poids, 13 livres. Ce sont les dimensions les plus générales; on trouve un *chwên* de 2,4 et un de 2,2 de hauteur.

4 *Tô*, 5 *Tchông*, 6 *Tschô*⁶. Le *tô* était une sonnette presque cylindrique munie d'un manche et d'un battant; la sonnette à battant de bois assemblait le peuple pour la publication des édits; la sonnette à battant de métal servait dans l'armée. On appelait *tchông* une cloche à manche, presque cylindrique, parfois de section polygonale, probablement sans battant, employée à l'armée avec le tambour. Les deux *tô* des Tcheou cités par le n° 57 ont 0^{re}, 68 de haut, y compris le manche; les *tchông* cités par le même recueil varient entre 0,75 et 2,12, manche compris. Le *tchô*, autre variété de cloche à main, avait à peu près les mêmes usages; le *Pô kouï thouï lô* n'en donne pas de figure. Voir aussi *nô* 16.

Gongs.

7 *Lô*⁷, gong de bronze; plaque circulaire, à rebord percé de deux trous par lesquels passe une torsade de soie jaune pour tenir l'instrument à la main pendant qu'on le frappe avec un maillet couvert de cuir. Diamètre, 1^{re}, 30; hauteur du rebord, 0,16. Le *lô* de l'orchestre de triomphe a) a 0,972 sur 0,162.

8 *Kin*⁸, instrument semblable; diamètre, 1^{re}, 448; hauteur du rebord, 0,227.

9 *Thông kouï*⁹, instrument analogue; diamètre, 0^{re}, 972; hauteur du rebord, 0,162; au milieu un renflement

4. N° 6, liv. 41, *foü chi*. — N° 9, tome II, pp. 498 à 503. — N° 57, livres 22 à 25. Le pied des Song a varié et je ne sais lequel était adopté par l'auteur du n° 57; si l'on admet 0^{re}, 30, on aurait pour la hauteur de ces cloches 0^{re}, 69 et 0,009, valeurs suffisamment exactes pour nos recherches présentes.

5. N° 57, liv. 26, ff. 11 à 30. — N° 6, liv. 12, *koü jên*. — N° 9, tome I, p. 366.

6. N° 57, liv. 26, ff. 31 à 39. — N° 2, *Syao yé*, *Tchéi k'hi*. — N° 13, p. 203. — N° 6, liv. 10, *nyao séu thây* liv. 12, *koü jên*, liv. 29, *té syu mô*. — N° 9, tome I, pp. 230, 246; tome II, p. 170.

7. N° 67, liv. 23, f. 6. — N° 65, liv. 33, f. 23 r.

8. N° 67, liv. 34, f. 7.

9. N° 67, liv. 34, f. 9.

globuleux de diamètre 0,207, profondeur, 0,084; suspension et marteau comme plus haut. Les *thông kô* anciens, très grands, profonds et ornés de figures, proviennent du sud de la Chine et du nord de l'Indo-Chine; ils ont été de longue date recherchés et étudiés par les amateurs chinois¹.

10 *Thông tyên*², analogue : diamètre, 0,486, rebord, 0,108; — renflement : diamètre, 0,162, profondeur, 0,048.

11 *Tchêng*³, différent du *tchêng* antique 5; c'est un gong en forme de bassin : diamètre à l'ouverture, 0,864; hauteur du rebord, 0,086; profondeur au centre, 0,129. Il est fixé par six tenons dans un cerceau de bois et est tenu par une torsade passant dans le cerceau.

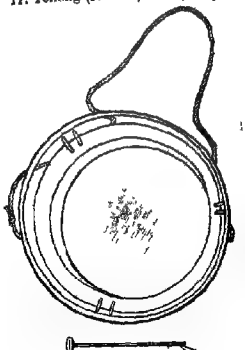


FIG. 165.

0,270; profondeur, 0,060.

13 *Yün lô, yün ngô*⁴, carillon de 10 petits gongs en bronze maintenus dans un cadre de bois chacun par quatre torsades de soie; on joue avec un petit marteau. Tous les gongs ont le même diamètre, l'épaisseur seule varie : diamètre extérieur de l'ouverture, 0,3529; diamètre extérieur du fond, 0,2631; profondeur extérieure, 0,0546.

	épaisseur		épaisseur
kôl-syên	0,00252	demoi-tai-tseuô ..	0,00404
jwé-pin	0,00284	demoi-kou-syên ..	0,00449
yi-lse	0,00299	demoi-jwé-pin	0,00505
wol-yi	0,00336	demoi-yi-lse	0,00568
demoi-hwâng-leông ..	0,00378	demoi-wol-yi	0,00598

Les gongs sont disposés dans l'ordre :

	X	
IX	VIII	VII
VI	V	IV
III	II	I

La notation est celle de la flûte traversière ti 84.

C'est dans le n° 84, section musicale, qu'on rencontrerait la première mention de ce carillon, mais je n'ai pas trouvé le passage.

1. Sur ces « tambours de bronze », cf. *Mittelalten des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin* : J. J. M. de Groot, *die antiken Bronzespoken im Orientalischen Archivat und auf dem Festlande von Südostasien* (IV, 1891, p. 76); Friedrich Hirth, *Chinesische Ansichten über Bronzestromeln* (VII, 1904, p. 260).

2. N° 67, liv. 34, f. 10.

3. N° 67, liv. 34, f. 8.

4. N° 67, liv. 34, f. 11.

5. N° 67, liv. 34, ff. 3, 4. — N° 68, liv. 33, f. 18.

6. N° 67, liv. 34, f. 4. Pour retrouver dans les langues originales les noms d'instruments étrangers, j'ai eu recours à divers savants que je ens a remercier ici : pour l'arabe, le persan, le turc, M. Blochet, du département des Manuscrits à la Bibliothèque Nationale; pour le bir-

13. *Yün lô* (N° 102, liv. 8, f. 72). — Echelle.

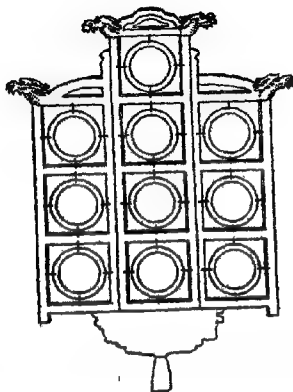


FIG. 166.

12 *Yáng*⁵, petit gong sans rebord, tenu par une torsade de soie jaune passant dans deux trous percés près du bord : diamètre de l'ouverture, 0,316; diamètre du fond,



14 *Tshâng-tshâng*⁶ (coñ-chen ou can-chen), instrument de l'orchestre tibétain b), semblable au précédent, un peu plus grand.

15 *Ki-wân-syé-khou*⁷ (comparer birman *kye'-waing* ou *kye'-hsaing*), carillon de l'orchestre birman d), formé de huit gongs disposés sur deux rangs et que l'on frappe avec un marteau de corne. Ces gongs ont un renflement globuleux au centre; les diamètres varient de 0,49 à 0,37.

16. *Nao* (N° 102, liv. 9, f. 65).

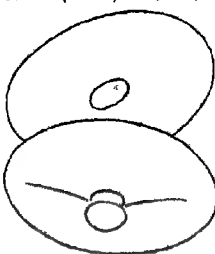


FIG. 167.

Cymbales.

16 *Nao*⁸, cymbales de bronze; la poignée globuleuse percée d'un trou est en bronze et fait corps avec l'instrument : diamètre, 1,2; — poignée : hauteur, 0,13, diamètre, 0,245. Un instrument de ce nom, mais se rapprochant du *tchêng* 5, est mentionné à l'époque des Tcheou; la figure qu'en donne le *Pô kou thau loü* manque de clarté⁹.

17 *Pô, al. thông pô*¹⁰, cymbales de bronze de forme différentes, percées d'un trou au centre; il en existe de trois tailles : a) *pô*; b) *ayào huò pò*; c) *tù huò pò*.

man, M. Calaton, professeur à l'École des Langues Orientales; pour le tibétain, M. le docteur P. Cordier, médecin-major des troupes coloniales; pour les langues hindoues, M. Sylvain Lévi, professeur au Collège de France. J'ai aussi consulté le *Turkistan chinois et ses habitants* par M. F. Grenard (Mission scientifique dans la Haute Asie, 2^e partie, 1 vol. in-4^e, Paris, 1898).

7. N° 67, liv. 34, f. 5.

8. N° 67, liv. 34, f. 13.

9. N° 6, liv. 12, *koa jên*, liv. 29 *lô zô mè*. — N° 9, tome I, p. 206.

10. N° 67, liv. 34, f. 13. — N° 57, liv. 26, ff. 47, 48.

11. N° 67, liv. 34, f. 13. — N° 45, liv. 29, f. 13 v°. — N° 69 (Y. L., liv. 100)

	a)	b)	c)
Diamètre.....	0 ^m ,648	0 ^m ,790	1 ^m ,180
Diamètre du creux.....	0,324	0,345	0,570
Profondeur.....	0,120	0,130	0,250

D'après Tchhên Yâng, les premières cymbales de ce genre furent apportées et du Fou-nân et de l'Asie centrale; à l'époque des Tsin, on leur attribua des qualités magiques; on les appelait alors *thông tsào phân*, *thông phân*; on en fabriqua sous les Tshi méridionaux (479-802).

18 *Pü-tshyè-sül*¹ (bu-chol), cymbales de l'orchestre tibétain a), en bronze, de même forme que les précédentes; diamètre, 0^m,600.

19 *Tü-lä* (täla)²; cymbales semblables, de l'orchestre népalais; diamètre, 0^m,240.

20 *Kyè-màng-ngü* (tchê)-*teou-pou*³ (comparer birman

maung⁴, kye-waing⁵), cymbales de l'orchestre birman a); analogues aux précédentes, enfilées à une courroie de cuir; diamètre, 0^m,350.



FIG. 168.

21 *Sing* (N° 102, liv. 9, f. 72): cymbales de l'orchestre birman a); analogues aux précédentes, enfilées à une courroie de cuir; diamètre, 0^m,350.

21 *Sing*⁴, petites cymbales en bronze; diamètre à l'ouverture, 0^m,18; hauteur totale, 0,10; hauteur de la saillie, 0,04; tour de la saillie à la base, 0,30; épaisseur du métal, 0,04.

22 *Tsyè-tsoü*⁶, petites cymbales en bronze de l'orchestre birman b), presque semblables aux précédentes comme forme et dimensions.

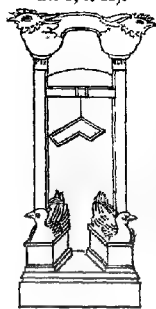


FIG. 169.

Lames accordées.

23 *Thê khäng*⁷, lithophone isolé. Comme les douze cloches isolées, les douze lithophones donnent le son des douze lyü; un seul figure à la fois dans l'orchestre d'après les principes habituels de transposition. Le corps sonore est une lame de jade de Khotan qui est suspendue à un cadre semblable à ceux des cloches et que l'on frappe avec un marteau. La lame est taillée en forme d'équerre à angle obtus; la branche la plus longue s'appelle *koü*, tambour, la plus courte *koü*, membre. Les khäng actuels datent de 1761.

	hwäng-tchông	ying-tchông
Longueur du membre.....	1 ^m ,458	0 ^m ,708
Longueur du membre.....	1,093	0,576
Longueur du tambour.....	2,187	1,152
Longueur du tambour.....	0,729	0,384
Épaisseur.....	0,0729	0,1296

1. N° 67, liv. 34, f. 15.
2. N° 67, liv. 34, f. 13. — N° 109, p. 39 (3).
3. N° 67, liv. 34, f. 16, 17.
4. N° 67, liv. 34, f. 16.
5. N° 67, liv. 34, f. 16, 17.
6. N° 67, liv. 32, f. 11 a 13.
7. N° 67, liv. 32, f. 14, 15. — N° 54, liv. 183, f. 17.
8. N° 13, p. 430. — N° 14, pp. 56, 57, 69, 75, 77.

24 *Pyên khing*¹, carillon de lithophones. Ce carillon, qui date de 1715, est formé de 16 lames de pierre suspendues comme les 16 cloches 2; pour les prières au Ciel, on emploie un carillon de 16 lames de jade vert. Le carillon donne les mêmes notes que le carillon de cloches (*ut*², à *ré*³); la longueur et la largeur des plaques sont identiques, avec une épaisseur différente.

Longueur du membre, 0^m,729; largeur du membre, 0,5467; — longueur du tambour, 1,0935; largeur du tambour, 0,3645.

épaisseur		épaisseur	
yi-tse double	0,0606	koü-syên	0,0610
nân-lyü double	0,0648	tchông-lyü	0,0672
woü-yü double	0,0682	jwei-pin	0,1021
ying-tchông double	0,0710	lin-tchông	0,1061
hwäng-tchông	0,0728	yi-tse	0,1072
ta-lyü	0,0768	nân-lyü	0,1132
thai-tcheou	0,0809	woü-yü	0,1213
kyü-tchông	0,0864	ying-tchông	0,1299

Les lithophones sont nommés dans les plus anciens textes : *Chü King*, *Chang song*; *Chou King*, *Yü tsi*; le *Chou King*, *Yü kông*⁸, indique que les pierres sonores provenaient du Syü-tcheou (Kyâng-tông, Chên-tông), du Yü-tcheou (Tchi-li, Chên-tông, Hoü-kwäng, Hô-nân) et du Lyäng-tcheou (Chên-si, Hoü-kwäng, Sê-tchwan); le *Tcheou li* parle des khing et des carillons de khing; il expose les dimensions et formes des plaques sonores. Le *Pü kou thau loi*¹⁰ donne la figure de plusieurs lithophones de forme compliquée; ces variétés ne paraissent pas avoir été en usage dans les cérémonies rituelles.

25 *Fäng hyang*¹¹, carillon de lames d'acier. Les 16 lames sont frappées avec un marteau; elles sont disposées sur deux rangs comme les cloches et les khing; les lames présentent vers le 3^e quart de la longueur une arête transversale saillante par laquelle elles sont suspendues; elles donnent la même série chromatique que le pyên khing 24; l'épaisseur de chaque lame est la moitié de l'épaisseur de la pierre sonore correspondante : longueur des lames, 0^m,729; largeur, 0,1822.

L'orchestre de triomphe b) emploie huit lames démontées du carillon; chacune est tenue par un cavalier. Le *fäng hyang* paraît mentionné pour la première fois au début des Thang, dans le premier des Neuf Orchestres barbares, ce qui le signale comme originaire de l'Asie centrale.

25. Fäng hyang
(N° 109, liv. 9, f. 70).

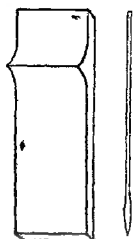


FIG. 170.

26 *Kheou khin*¹², guimbarde, instrument de l'orchestre mongol a). C'est une lame de fer recourbée en fer à cheval très allongée, avec un petit manche très court, extérieur au milieu de la courbure; en face du manche, à l'intérieur est fixée une languette de fer. *hwäng*, plus longue que les branches de l'instrument, et, vers le bout des branches, se recourbant dans le

9. N° 6, liv. 22, *syao syu*; liv. 42, *khing chi*. — N° 9, tome II, pp. f. 48, 530 a 532.

10. N° 67, liv. 26, f. 5 à 10.

11. N° 67, liv. 34, f. 2. — N° 102, liv. 9, f. 70. — N° 46, liv. 31, f. 2; liv. 223 c, f. 18 v°. — N° 64, liv. 183, f. 13, 14. — N° 43, liv. 2, f. 13 v°.

12. N° 67, liv. 34, f. 13.

plan vertical supérieur; la pointe de la languette est entourée de cire. La guimbarde se tient dans la bouche, l'extrémité sortante de la languette est actionnée par le doigt, qui sert de plectre; la bouche agit comme résonnateur et, par ses changements de forme, par

26. Kheod khin (N° 102, liv. 9, f. 30).



FIG. 171.

les variations du souffle expiré ou inspiré, renforce telle ou telle des harmoniques de la lame sonore: longueur des branches, 0,288; distance des deux branches à la base, 0,0364; distance à l'extrémité libre, 0,0072; longueur de la courbe montante de la languette, 0,0729. Cet instrument est brièvement décrit par Tchén Yang¹.

27. Pá-tá-lá², xylophone de l'orchestre birman b). Cet instrument, joué à l'aide de deux marteaux, se compose de 22 lames de bambou enfilées sur des fils de soie sur une caisse sonore, *tshá*, en bois; la caisse

27. Pá-tá-lá (N° 67, liv. 30, f. 17).

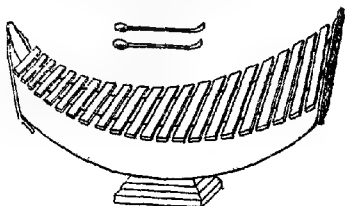


FIG. 172.

affecte la forme d'un bateau très élevé à l'avant et à l'arrière; les lames sont rangées suivant la longueur croissante de l'arrière à l'avant. Largeur des lames, 0,100; — 1^{re} lame, longueur, 0,520, épaisseur, 0,305; — dernière lame, longueur, 1,150; épaisseur, 0,010.

Divers.

28. Kōng-kōi-lí (ghuñghura)³, grelots en bronze, de 0,04 de diamètre, avec une ouverture en forme de croix, renfermant une petite feuille de cuivre; 50 grelots sont cousus sur une sorte de jarretière; les deux chanteurs de l'orchestre du Népal portent chacun deux de ces jarretières.

29. Yu⁴. Cet instrument, qui faisait déjà partie de l'orchestre des Tchou, sert seulement à indiquer la fin des strophes dans les hymnes de rites majeurs. Il est en bois, il a la figure d'un tigre couché sur une boîte rectangulaire (2,187 x 1,213; hauteur totale, 1,971); sur le dos de l'animal sont sculptées 27 dents de scie divisées en trois séries, sur lesquelles on frappe ou l'on racle avec un bambou, *tché*, dont

une moitié forme manche et dont l'autre est fendue en 24 tiges; cet instrument ne donne pas un son musical, mais un bruit.

29. Yu (N° 102, liv. 8, f. 67).

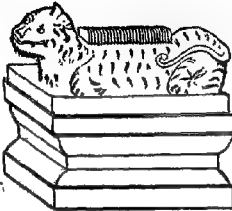


FIG. 173.

30. Tsyé, *tohoi tsyé*⁵. Le tsyé est une sorte de demi-panier ou de van ayant environ 1 pied et demi en long et en large, avec près de deux pouces de profondeur; il est formé de lattes de bambou sur lesquelles on racle avec un plectre formé d'un bambou fendu en deux; il est usité dans une danse de banquet (danse *Khing lōng*).

31. Phò pán, al. pán⁶, claquettes ou planchettes de bois dur attachées ensemble par des cordonnets de soie et que l'on fait claquer comme des castagnettes pour marquer la mesure; les 6 planchettes ont toutes

31. Phò pán (N° 102, liv. 8, f. 80).

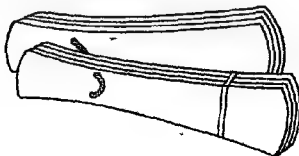


FIG. 171.

1,152 de long sur une largeur maxima de 0,256; les planchettes extrêmes ont 0,0455 d'épaisseur, les quatre du milieu sont un peu moins épaissies. Les 6 planchettes sont liées 3 par 3 en faisceaux assez serrés; l'attache des deux faisceaux est très lâche.

D'autres variétés sont les suivantes: *phò pán* de l'orchestre de triomphe b), longueur 1,07 (2 + 1 planchettes); *phò* de la danse *Khing lōng*, longueur 1,115 (3 + 1 planchettes); *phò* de l'orchestre mongol b), longueur, 0,809 (2 + 1 planchettes).

32. Tchhōng toú⁷, instrument analogue, inusité aujourd'hui; formé de 12 lattes de bambou reliées par

32. Tchhōng toú (N° 81, f. 39).

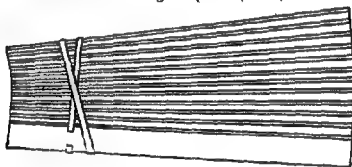


FIG. 175.

une courroie: 1,200 sur 0,100. Différent du *toú* 33 du Tchou li, ou *tchhōng toú* des Thang, qui est décrit comme une tige creuse ouverte d'un ou deux trous en bas et dont on frappe le sol.

1. N° 69 (Y. li, liv. 126, ff. 18, 19).

2. N° 67, liv. 30, f. 17.

3. N° 67, liv. 31, f. 10. — N° 100, p. 104 (11).

4. N° 67, liv. 17, f. 19. — N° 64, liv. 183, f. 16.

5. N° 67, liv. 30, f. 20.

6. N° 67, liv. 30, ff. 18, 19. — N° 61, liv. 183, f. 13.

7. N° 81, f. 32 v°. — N° 6, liv. 23, *cheng chi*. — N° 9, tome II, p. 81. — N° 45, liv. 29, f. 11 v°.

34 Tchou¹. Cet instrument, depuis l'époque des Tchou, marque le début des strophes; comme tous

34. Tchou (N° 102, l. 8, f. 65).

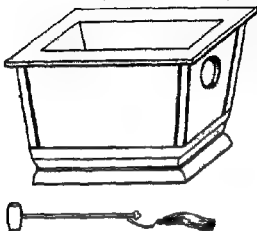


Fig. 176.

de 3 pouces de haut. Profondeur de l'auge, 1,458; côté supérieur, 2,187; côté inférieur, 1,6904; épaisseur du bois, 0,0729.

35 Pô fou², al. fou³, al. fou p³, rouleau de cuir. Cet instrument sert depuis la haute antiquité à frapper les temps de la mesure dans les cérémonies de rites majeurs.

35. Pô fou (N° 81, f. 32).

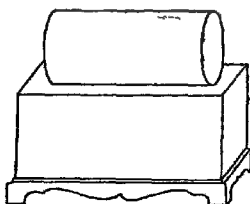


Fig. 177.

droite, soit de la main gauche; quand il avait fini, il le remettait sur le support.

36 Feou⁴, jarre d'argile qui servait à l'occasion pour battre la mesure; cet usage⁵, mentionné dans le *Ch'king*, existait encore en 765.

CHAPITRE VIII

INSTRUMENTS A MEMBRANES

La rédaction des textes que je possède, n° 65, 67, 102, etc., est ambiguë pour tous ces instruments et laisse mal distinguer s'il s'agit d'une membrane tendue sur un cerceau, d'une membrane sur un récipient ou de deux membranes; dans quelques cas, malgré les figures et les dimensions, on peut douter si la description est celle d'un tambour de basque, d'une timbale ou d'un tambour.

1. N° 67, liv. 33, f. 47. — N° 64, liv. 483, f. 45.

2. N° 81, f. 32 r°. — N° 1. *Yt tai*. — N° 14, pp. 37, 38. — N° 8, *Ming shang n'et*. — N° 15, tome 1, p. 737. — N° 64, liv. 183, f. 16.

3. N° 2, *Tchihén fong*, *Tuén khyou*. — N° 13, p. 148. — N° 43, liv. 29, f. 13 r°.

4. N° 67, liv. 39, f. 12.

5. N° 67, liv. 39, f. 12.

Tambours de basque.

37 Tâ-pou¹ (arabe daff, Kâchgar dop). Instrument de l'orchestre musulman de l'Asie centrale, formé d'un

37. Tâ-pou (N° 102, liv. 9, f. 62).

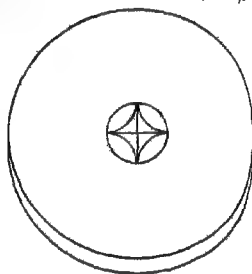


Fig. 178.

cerceau de 14,368 de diamètre et de 0,227 d'épaisseur, sur lequel est tendue une peau; une autre variété a 1,224 sur 0,162. Des instruments si minces ne peuvent guère avoir deux membranes; le texte du n° 67 confirme cette opinion : « caisse de bois, le dessus coiffé de cuir ». Quand il est question de tambours, le texte ne spécifie pas le dessus. Cet instrument est frappé avec les doigts.

38 Tê-lê-ou² (comparer à tibétain dril bu, mais ce mot signifie cloche), de l'orchestre tibétain a), semblable au précédent; 14,200 sur 0,500.

38. Cheou kou³ (N° 102, liv. 9, f. 27).

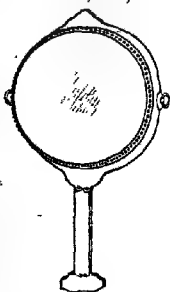


Fig. 179.

39 Cheou kou³, tambour à main; c'est là un des instruments douteux indiqués plus haut; le texte dit, comme pour les vrais tambours : « caisse de bois coiffée de cuir »; d'autre part, l'article du tâ-pou 37 rapproche ce dernier du tambour à main; le tâ-pou étant un tambour de basque, le tambour à main en serait un aussi. Cela semble l'avis de M^{me} Devéria⁴, et l'épaisseur 0,216 n'y contredit pas. Diamètre de la peau 0,910; diamètre à la partie convexe, 1,024; longueur du manche, 1,5. On frappe ce tambour avec une baguette.

40 Pâng kou⁵, petit tambour de basque d'un usage populaire, posé sur un trépied en X; on le frappe avec deux baguettes.

Timbales.

41 Né-kô-lâ⁶ (persan nakâra), instrument de la musique musulmane, formé d'une caisse de fer coiffée de cuir; la caisse est beaucoup plus large à l'ouverture. *myén* (0,648), qu'au fond, *ti* (0,263), elle a 0,436 de hauteur. Deux caisses semblables sont attachées ensemble et frappées de chaque main au moyen d'une baguette. Le mode de tension de la peau est bien visible sur la figure; il convient à une timbale; la différence des termes *myén*, face, pour la peau, et *ti*, fond, pour le côté opposé, confirme cette conclusion.

6. N° 67, liv. 39, f. 5.

7. N° 108, p. 238.

8. N° 80, p. 70.

9. N° 67, liv. 39, f. 13. — N° 109, p. 105 (24).

41. Na-ko-là (N° 102, liv. 9, f. 63).

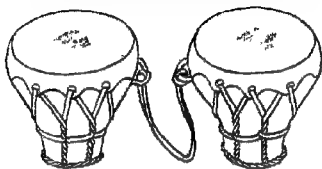


FIG. 180.

42 *Lông-sê-mô-sul tê-lê-vô*¹, timbales de l'orchestre tibétain ô, ressemblant aux nakara; la caisse en cuivre a 1^{er},300 de diamètre à l'ouverture et 1 pied de hauteur.

43 *Tê-pou-lî*², timbales à caisse de bois de l'orchestre népalais; le texte dit clairement qu'elles ressemblent aux nakara et qu'une seule face est coiffée de cuir; elles sont frappées par les deux mains. Les deux timbales qui font la paire ne sont pas pareilles;

43. Tâ-pou-lî (N° 67, liv. 39, f. 14).

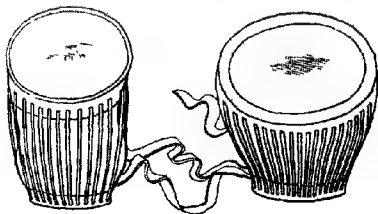


FIG. 181.

la première, plus pointue, a 0^{er},678 de diamètre à la peau et 0,430 de hauteur; l'autre, plus cylindrique, a 0,430 de diamètre en haut et 0,660 de hauteur. Sur toutes deux la tension est opérée au moyen d'une lanière de cuir fixée à la face et au fond en une série de points qui dessinent les circonférences supérieure et inférieure.

Tambours.

44 *Kyên kou*³, tambour dressé. Ce tambour des rites majeurs se compose d'une caisse horizontale coiffée de cuir, portée sur une colonne et dominée par un dais; on en joue avec deux baguettes. Diamètre des faces, 2^{er},304; diamètre maximum (à la taille, *yâo*), 3,072; longueur de la caisse, 3,457.

Le tambour ancien, inusité dans l'orchestre moderne, n'a pas de dais; diamètre des faces, 4 pieds; diamètre maximum, 6,66; longueur de la caisse, 8 pieds. Il est souvent accompagné de deux tambourins ou petits tambours en tronc de cône et que l'on nomme ses oreilles, *êul*, et aussi *phé* ou *thao*; ils sont suspendus au sommet de la caisse et pendent l'un à l'ouest, l'autre à l'est; ils sont frappés avec une seule

baguette et servent à marquer le rythme. Celui de l'ouest 45 est nommé *thiên kou*, *hyên kou*, tambour pendu, *hò kou*, ou encore *yin*; diamètres des deux faces, 1,4 et 0,7; longueur de la caisse, 2 pieds. Celui de l'est 46 s'appelle *ying kou*, tambour qui répond, *ying phi*, ou *ying*; diamètres, 1 pied et 0,5; longueur, 1,4.

Le tambour dressé, de dimensions un peu réduites (6^{er},6 de long) et avec oreilles, serait le *tsin kou* 47 du *Toheou li*; le tambour dressé de 8 pieds sans oreilles serait le *yên kou* 48 de l'antiquité; on l'appelait, au xiv^e siècle, *tsou kou*, tambour à pied. Plusieurs tambours sont décrits par le *Toheou li*, qui donne des détails sur leur construction⁴; divers noms de tambours sont déjà dans le *Chi king*.

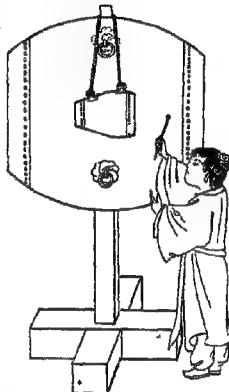


FIG. 182.

49 *Pô fou*, alias *fou*, al. *fou pô*, al. *yâ*⁵. Le *pô fou* de l'orchestre contemporain, rites majeurs, est un petit tambour horizontal; il est pendu au cou de l'exécutant, qui frappe de la main sur les deux faces pour marquer le rythme; au repos il est posé sur un socle: diamètre des faces, 0,729; diamètre à la taille, 1,458; longueur de la caisse, 0,972.

Le *pô fou* se rapproche beaucoup comme forme, dimensions et emploi, du *yâ* ou *yâ kou* 50 mentionné dans le même rôle par le *Toheou li*⁶. Mais le *yâ*, comme le *pô fou* ancien 35, était bourré de balle de riz, ce

qui ne laissait aux membranes qu'un son très sourd. Les textes du *Houéi t'ien thod* et du *Houang tchho tsé khi thou chi* montrent que le *pô fou* n'est plus qu'un tambour.

51 *Hyên kou*⁷. Dans l'une de ses œuvres, le prince Tsai-yü donne la figure d'un grand tambour ancien, inusité aujourd'hui; la caisse est suspendue verticalement dans un cadre semblable à ceux des cloches. Aucune notice n'est jointe. (Voir la figure, p. 150.)

52 *Tâ kou*⁸, grand tambour employé dans les fêtes du Palais, suspendu verticalement entre quatre colonnettes; l'exécutant muni de deux baguettes se tient debout sur un escabeau; diamètre des faces, 3^{er},648; diamètre à la taille, 4,860; hauteur de la caisse, 3,240.

49. Pô fou (N° 81, f. 32).

50. Yâ kou.

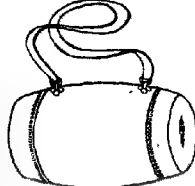


FIG. 183.

1. N° 67, liv. 39, f. 13.

2. N° 67, liv. 39, f. 14. — N° 63, liv. 23, f. 21 v°.

3. N° 67, liv. 33, f. 14, 15. — N° 81, f. 31 v°. — N° 76, liv. 1, f. 30 v°. — N° 6, liv. 23, *apoc. chi*. — N° 9, tome II, pp. 52, 53. — N° 8, *Ming thong wéi*. — N° 15, tome I, p. 738.4. N° 6, liv. 41, *gan jên*. — N° 9, tome II, pp. 511 à 514.

5. N° 67, liv. 33, f. 16. — N° 64, liv. 133, f. 10 r°. — N° 43, liv. 29, f. 14 v°.

6. N° 6, liv. 23, *châng chi*. — N° 9, tome II, p. 61. — N° 81, f. 32 r°. — N° 102, liv. 8, f. 64, 64.7. N° 81, f. 3 v°. — N° 8, *Ming thong wéi*. — N° 15, tome I, p. 738.

8. N° 67, liv. 39, f. 1, 2. — N° 94, liv. 183, f. 15 r°.

51. Hyuèn kou (N° 84, f. 3).

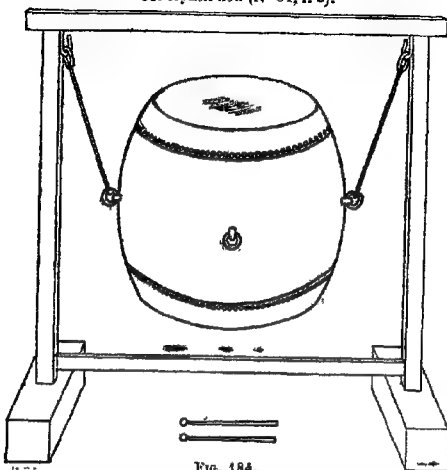


FIG. 184.

53 Yáo kou, alias *huw khyang kou*¹, petite variété du précédent, suspendu sur quatre montants courbes; deux baguettes; diamètre des faces, 1^r,320; diamètre à la taille, 1,960; hauteur de la caisse, 1,600.

53. Yáo kou (N° 102, liv. 9, f. 68).

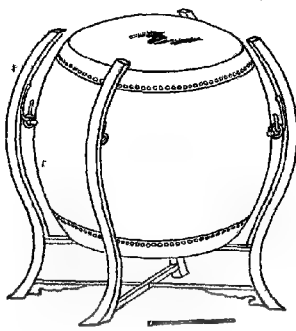


FIG. 185.

54 Tz cheng kou², tambour de victoire employé pour les triomphes depuis 1760; analogue au lá kou 52, plus plat et plus petit, suspendu sur quatre colonnettes; diamètre des faces, 1^r,810; diamètre à la taille, 1,840; hauteur de la caisse, 0,580.

55 Táo ying kou³, tambour d'escorte; on en joue avec deux baguettes; il est suspendu verticalement à une barre horizontale portée par deux hommes; diamètre des faces, 2^r,048; diamètre à la taille, 2,430; hauteur de la caisse, 1,620.

56 Lóng kou⁴, tambour vertical posé sur un trépied en X; tandis qu'on en joue avec deux baguettes, il

est porté au cou par un homme; diamètre des deux faces, 1,536; diamètre à la taille, 1,648; hauteur de la caisse, 1,728. Ce long kou est celui des orchestres de cortège I et II(b); celui 57 de la cueillette des feuilles de mûrier, rite religieux moyen, est un peu plus petit.

58 Phéi kou⁵, tambour de l'orchestre coréen, avec deux baguettes; il est porté au cou par l'exécutant; diamètre des deux faces, 1^r,296; diamètre à la taille, 1,364; hauteur de la caisse, 0,432.

55. Lóng kou (N° 102, liv. 9, f. 9).

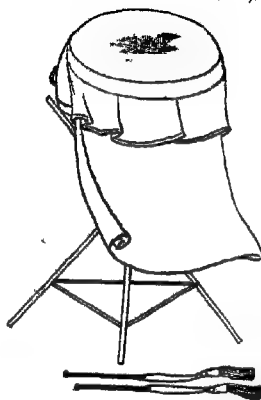


FIG. 186.

59 Tcháng kou⁶, tambour à caisse en forme de sablier; chacune des deux extrémités est entourée par deux cerceaux plus grands, l'un en bois, l'autre en fer, munis de crochets; les peaux sont fixées sur ces cerceaux et tendues par un système de cordes de soie qui passent dans les crochets et s'attachent à la taille, yáo, partie médiane mince de la caisse. Le type le plus grand se pose sur un pied; on en joue avec une baguette; diamètre des cerceaux, 1^r,296; diamètre des ouvertures de la caisse, 0,810; diamètre à la taille, 0,288; hauteur de la caisse, 1,944. Le type le plus petit a des dimensions moitié moindres.

59. Tcháng kou (N° 102, liv. 9, f. 28).

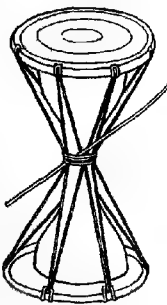


FIG. 187.

Le Kyeou thung chou donne aux instruments de ce type le nom de yáo kou; Ma Twán-lin les désigne par l'expression *tchen kou*, qui date des Hân. On les trouve fréquemment à partir de Fou Kyên; on les frappait d'abord avec deux baguettes, puis on a gardé une seule baguette, en frappant la seconde face avec la main.

60 Hing kou, alias *thé-lò kou*⁷, tambour de marche porté à cheval, ou posé sur un trépied; la forme des nakára est comparée à celle de cet instrument, mais rien dans la figure ni dans le texte n'indique qu'il s'agisse ici d'une limbaie; diamètre supérieur, 1^r,080; diamètre à la taille, 1,296; diamètre inférieur, 0,518; hauteur de la caisse, 1,512.

Le Thung chou note que Yóng-khyang, roi de Pyáo, présenta deux tambours *sín myén kou* 61 couverts de peau de serpent et dont la forme rappelait celle d'une

1. N° 67, liv. 39, f. 9.

2. N° 67, liv. 39, f. 10.

3. N° 67, liv. 39, f. 11.

4. N° 67, liv. 39, f. 7.

5. N° 67, liv. 39, f. 11.

6. N° 67, liv. 39, f. 2, 4. — N° 102, liv. 8, f. 78 v°. — N° 59 (Y. I t., liv. 120, f. 17). — N° 64, liv. 188, f. 14 v°. — N° 45, liv. 29, f. 14.

7. N° 24, liv. 5, f. 7, 8.

8. N° 67, liv. 39, f. 8. — N° 102, liv. 9, f. 16 v°. — N° 46, liv. 222 r. f. 18 r.

jarre à vin; toutefois ces instruments n'ayant qu'une membrane et étant peut-être ouverts à la partie reposant sur le sol, devraient alors être rapprochés soit des tambours de basse, soit des timbales.

60. Hing kou (N° 102, liv. 9, f. 18).



FIG. 188.

le petit format. Cet instrument, qui n'entre pas dans l'orchestre impérial, est cité par le chap. YI tsî du *Chou king*² et est défini par le *Eul ya*³.

62. Tháo (N° 81, f. 30).

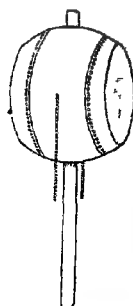


FIG. 189.

63. Kyé kou; tsi-lit kou, al. *khydi kou*, etc.⁴. Le kyé kou, apprécié par Hyuen tsong, des Thang, provenait des Kyé-hou, peuplade du nord; c'était un tube verni, avec deux peaux, une sorte de tambourin ressemblant de loin au tchang kou 59; on le frappait de la main ou avec des baguettes. Le tsi-lit kou 64, un peu plus large et plus court, avait un son encore plus pénétrant. Un grand nombre d'airs de Kou-tcha, Tourfan, Kachgar et de l'Inde étaient accompagnés par le kyé kou; beaucoup de poésies étaient en langue hindoue, plusieurs étaient

consacrées au bouddhisme. En supplément au Kyé kou tsî sont conservés les titres de 130 de ces chants, sans poésie ni musique; l'ouvrage donne en outre la description et l'historique de l'instrument.

Le *Kyôu theng chou*⁵ cite encore plusieurs autres tambours, presque tous originaires de l'Asie centrale: yao kou 65, les grands en terre, les petits en bois (voir plus haut tchang kou 59); tsi-thén kou 66, mao yuen kou 67, analogues aux précédents, mais de taille différente; tcheng kou 68, hwa kou 69, qui étaient des yao kou 65 accordés à la quinte ou à la quarte; ki-teou-kou 70, presque ronds et frappés à la main, les autres étant frappés avec des marteaux; tsi kou 71, ayant une marque ou nombril au centre de la membrane, caisse cylindrique allongée.

72. Páng-tché (N° 67, liv. 30, f. 15).

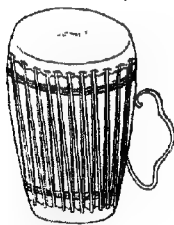


FIG. 190.

72. Tsyé-nét-thà-teou-hou⁶, tambourin de l'orchestre birman a), se porte pendu au cou et se joue des deux mains; les peaux sont tendues au moyen d'une corde passant de l'une à l'autre. Caisse presque cylindrique; diamètre, 0,516; hauteur, 1,460.

73. Páng-tché⁷, tambourin de l'orchestre birman b), ne diffère du précédent que par la forme et les dimensions; diamètre supérieur, 0,610; diamètre inférieur, 0,500; hauteur, 1,000 (figure dans la colonne ci-contre).

CHAPITRE IX

INSTRUMENTS A VENT

Les lyù, tuyaux cylindriques, étant le type de ces instruments, les théoriciens ont essayé de définir le rapport entre le lyù primitif *hwàng-tchông*, et le tuyau d'un instrument donné; d'une part ils ont écarté les tuyaux à perce conique; d'autre part ils ont constaté que les tuyaux à anche ne donnent pas le son du lyù correspondant. Les comparaisons établies ne s'appliquent réellement qu'aux diverses flûtes; elles reposent sur le nombre proportionnel au volume (voir pp. 80, 86, 87, etc.) s'il s'agit de tuyaux cylindriques quelconques; pour des tuyaux de « même forme », où la longueur et le diamètre sont dans le même rapport, les comparaisons deviennent précises et les tuyaux sont vraiment comparables. C'est d'après ces principes qu'on définit un tuyau comme valant 64 hwàng-tchông ou 1/8 de hwàng-tchông; « pour le volume de 8 hwàng-tchông, on double la longueur et le diamètre; pour le volume de 1/8 de hwàng-tchông, on prend la moitié de la longueur et du diamètre. » On a donc dressé un tableau complet des multiples du hwàng-tchông, de 64 à 1/8, en mettant en regard les nombres proportionnels aux volumes, les longueurs et les diamètres⁸. On n'en trouvera ici qu'un extrait que l'on rapprochera des tableaux des pp. 92 et 112; les mesures sont en pied moderne.

Multiples du hwàng- tchông	diamètres	longueurs	répondant à :	
			lyù	notes
64	0,1000	2,010		mi ₁
8	0,0548	1,458	hwàng-tchông—1....	mi ₂
7	0,0524	1,3945	té-lyu	fa
6	0,0498	1,3246	thai-tcheou	fa#
5	0,0469	1,2405	kyé-tchông	sol
4	0,0435	1,1572	hou-ouén	sol#
3,5	0,0410	1,1068	tchou-pou	la
3	0,0395	1,0513	waï-pin	la
2,5	0,0372	0,9804	hou-tchông	la#
2,25	0,0359	0,9552	yi-tou	si
2	0,0345	0,9184	nou-lyu	si#
1,75	0,0330	0,8784	waï-yé	ut#
1,5	0,0313	0,8344	kyou-tchông	ré
1,25	0,0295	0,7832	hwàng-tchông	ré#
1,125	0,0285	0,7581	ta-lyu	mi ₁
1	0,0274	0,720	thai-tcheou	
1/8	0,0137	0,3645		mi ₄

4. N° 16, liv. 20, f. 14 v°.—N° 03 (Y. l. t., liv. 129, ff. 24 à 26).—N° 40, liv. 22, f. 4 v°. Voir chap. I, p. 82, note 7.

5. N° 43, liv. 30, f. 14.

6. N° 67, liv. 39, ff. 15, 16.

7. N° 67, liv. 39, ff. 15, 16.

8. N° 65, liv. 32, ff. 3 à 8.—N° 86, 1^{re} partie a), ff. 37 à 72.

9. Remarque que le tuyau de 0,0274 x 0,720, appelé ici thait-tcheou, est nommé hwàng-tchông dans le tableau reproduit p. 92, col. 1.

1. N° 61, f. 30 v°.
2. N° 1, t.—N° 14, p. 57.
3. N° 5.

Flûtes.

Cette famille est primitive en Chine : en associant plusieurs lyü, en bouchant les sections du cylindre, en perceant des trous pour servir de bouche et pour produire des sons différents, on a naturellement obtenu les flûtes qui vont être décrites.

74 Yü¹. Cette très ancienne flûte à bouche transversale est mentionnée par le *Chi King*; dans le *Tcheou li*, on la voit régler les danses des fils de l'Etat et jouer dans quelques sacrifices agricoles; elle a depuis longtemps cessé d'être employée par les musiciens, mais elle reste l'attribut muet des pantomimes qui exécutent la danse civile. C'était simplement un lyü de roseau ou de bambou, percé de trois, de six, voire de sept trous; nous ignorons si la bouche transversale a jamais reçu quelque perfectionnement. Le yô des danseurs du Palais est décrit par le *Hwéi t'ien thôu²*, mais comme il ne sert qu'aux yeux, ses dimensions traditionnelles ont peu de valeur : tuyau de bambou, longueur 1^h,754, diamètre 0,0468.

Trous,	Distances à l'orifice supérieur.
1 ^{er}	1,3132
2 ^e	1,1073
3 ^e	1,0112
4 ^e	0,8755
5 ^e	0,7387
6 ^e	0,5056

75 Phai syão, al. yün syão³. La flûte de Pan a, d'après la légende, été inventée par l'empereur Chwén, qui la fit en réunissant 10 tuyaux de longueur appropriée; elle est aussi appelée *fong syão*, parce que sa forme rappelle les ailes déployées du phénix; enfin, dans les anciens textes et encore dans le *Yuen chi⁴*, elle est désignée par le mot *syão* sans épithète.

La flûte de Pan employée aujourd'hui dans les rites majeurs a 16 tuyaux de bambou maintenus parallèlement dans un étui de bois, *tôh*, qu'ils dépassent en haut de 0^m,1968 et inégalement en bas; l'enveloppe a 0,9477 de hauteur, 0,1093 d'épaisseur, 1,1640 de largeur maxima aux épaules, *hyén*;

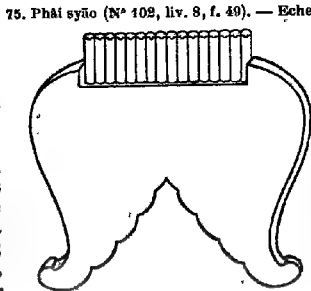
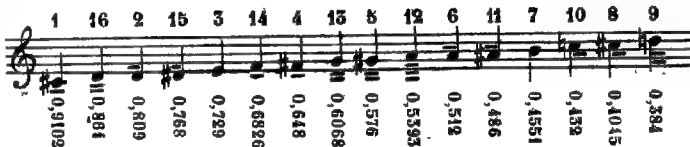


FIG. 191.



l'écartement des deux pieds est de 1,4333. Les tuyaux bouchés⁵, tous de même diamètre (0,02742), ont à la bouche une légère échancrure, *chân kheou*, comme

celle qui a été faite aux lyü pour faciliter l'émission du son; ils sont rangés dans l'ordre suivant, les n^{os} 1 et XVI étant les plus longs, VIII et IX les plus courts: XVI XV XIV XIII XII XI X IX VIII VII VI V IV III II I.

Même notation que pour le syão ci-dessous. Au xvn^e siècle l'échelle était chromatique, comprenant 16 degrés de mi, à sol⁶.

77 Syão, tóng syão⁷. Cette flûte à bouche transversale et à tuyau ouvert résulte d'une modification du yô et du phai syão; elle est faite en bambou et présente à la bouche une échancrure, *chân kheou*, large de 0^m,02 sur 0,005. Deux formats principaux, a) kou-syên et b) tchông-lyü, ainsi nommés parce que les tuyaux répondent respectivement à 4 et à 3,5 hwàng-tchông. Diamètre a) 0,0433, b) 0,0416. Le trou dit « pour émettre le son », *tchhok yün khung*, est double et placé de part et d'autre à peu de distance de la ligne médiane de la face postérieure.

En pratique, l'*ut*₂ s'obtient en ouvrant le trou postérieur et le 3^e trou; pour l'*ut*₃, on ouvre le 1^{er}, le 2^e et le 5^e trou. Pour l'étude de la notation, voir l'article relatif à la flûte traversière ti 81.

La flûte syão fut inventée, dit-on, par Khyeou Tchéong sous Han Wou ti; on dit aussi qu'elle provenait des Khyang (Tibétains) et qu'elle n'avait que 4 trous; King Fang en mit un cinquième⁸. Elle fut longtemps appelée *tchhông ti*, flûte longue, ou simplement *ti*; c'est ainsi qu'elle est désignée dans un important passage du *Song chôn⁹*, qui nous donne les intonations usitées en 274 (voir l'échelle). C'est, on le voit, tout à fait le syão moderne, avec cette différence que le trou d'émission ne paraît pas distinct de l'orifice

inférieur appelé perce centrale de la flûte; de plus, le 1^{er} trou antérieur est dit trou adventice. Sur cette échelle, voir p. 113. L'historien parle à cette époque de 12 flûtes donnant comme sons de la perce centrale l'échelle chromatique de ré₂ à ut₃ (la douzième en *ut*₂ n'est pas citée); la fondamentale qui donne son nom à l'instrument est toujours émise par le 5^e trou. La longueur de ces flûtes est comprise entre 3^m,95 et 2,233 et coïncide avec les longueurs calculées par quintes justes; les flûtes alors employées,

d'après un autre passage¹⁰, étaient les flûtes en jwé-pin (4^e, 2^e), en wou-yi (3^e, 2^e) en hwàng-tchông (2^e, 9^e) et en tá-lyü (2^e, 6^e); on peut se demander si des flûtes de

ouverts ou bouchés, mais comme leurs dimensions sont celles des lyü la question se ramène à celle-ci : les lyü sont-ils ou non des tuyaux bouchés? On l'a examinée p. 79, note b, et résolue affirmativement. Voir aussi n^{os} 48 (Y. 1. 1., liv. 115, f. 1^{re}).

6. N^o 17, *Tô khé tsia tsü*, ff. 9, 10.

7. N^o 67, liv. 33, ff. 3, 4 — N^o 62, liv. 33, f. 16^{re} — N^o 88, 2^e partie

a), ff. 11 à 27. — N^o 64, liv. 184, ff. 12^{ve}, 16^{ve}.

8. N^o 39, liv. 49, f. 10^{ve}.

9. N^o 39, liv. 11, ff. 10 à 12.

10. N^o 39, liv. 11, f. 9.

1. N^o 67, liv. 33, ff. 31 à 33. — N^o 62, liv. 120, section yô, ff. 1 à 7.

2. N^o 6, liv. 23, yô chü, yu tchông. — N^o 9, tome II, pp. 64, 63. — N^o 2.

3. N^o 67.

4. N^o 67, liv. 33, ff. 1, 2. — N^o 102, liv. 8, f. 49^{re}. — N^o 64, liv. 183, f. 17.

5. N^o 51, liv. 68, f. 8.

6. Sous les Sòng, d'après Tehhèn Yung (N^o 69, Y. 1., liv. 118, sect. *ayou*, f. 8^{re}), les tuyaux étaient fermés avec de la cire et, quand on les débouchait, ils donnaient l'octave aiguë du son primitif : on avait ainsi le *tchü syão* 76. Les textes récents ne précisent pas si les tuyaux sont

4 pieds de long (1 pied = 0^m,21 environ) étaient d'un maniement commode. Les flûtistes ne connaissant

77. Sŷao (N° 86, 2^e p. a); n° 102, liv. 8, f. 51). — Echelles.

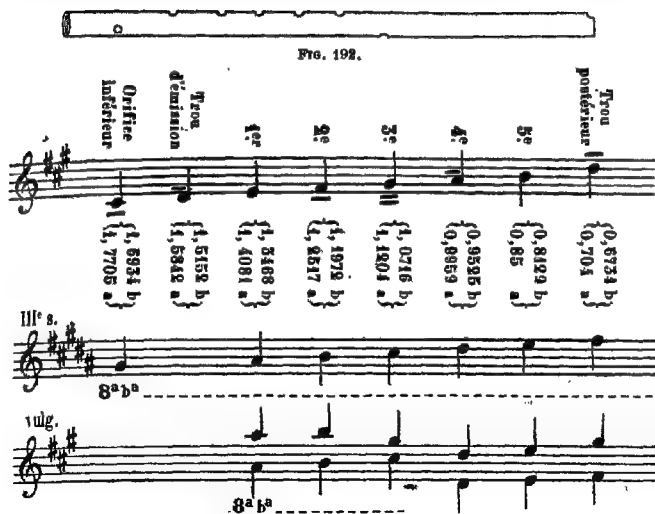


FIG. 192.

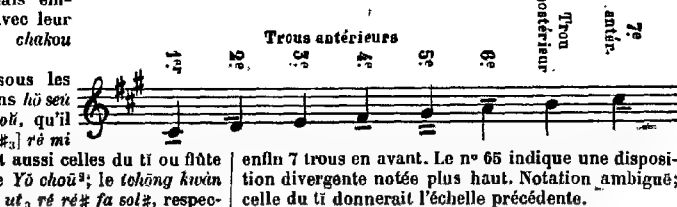
par le trou postérieur; *la*₂ et *si*₂ sont donnés par les mêmes trous que *la*₃ et *si*₃, mais en forçant le souffle⁴. Voir ci-contre l'échelle vulgaire⁵. Les intonations des Ming, celles de 1690, celles de l'époque actuelle, se rapprochent sensiblement et de celles des Tsin et de l'échelle officielle contemporaine; elles sont un peu basses, si on les compare à celles des instruments cités par M. Mahillon⁶, mais elles seraient trop hautes et se confondraient avec celles de la flûte traversière ti⁸¹, si l'on transcrivait autrement.

79 *Poh-léi*⁷ (palwe, alias pywe, flûte de l'orchestre birman ⁶), formée d'un tuyau de bambou; longueur, 1^m,26; diamètre, 0,07; l'orifice supérieur est à moitié fermé par un tampon de bois qui mé-

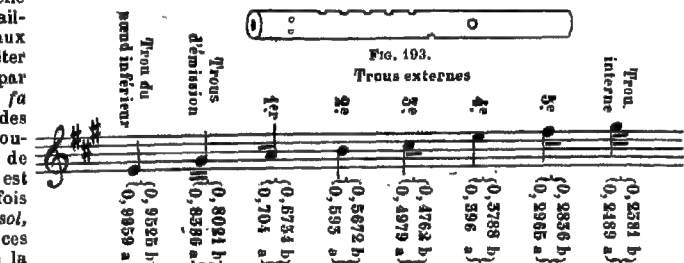
pas les noms des lyti donnaient à chaque instrument le nom de sa longueur; c'est ainsi que, sous les Thang, la flûte droite était souvent appelée *tehhî pā*, un pied huit; les Japonais emploient encore ce nom, avec leur prononciation spéciale, *chakou hatsi*.

Thang Chwén-teh¹ sous les Ming indique les intonations *hō seū* [y] *chāng tehhî kōng lyeō*, qu'il faut rendre par *la*₂ *si* [ut#₃] *ré* *mi* *fa* *la*. Ce sont exactement aussi celles du ti ou flûte droite des Sòng, d'après le *Yü chou*²; le *tehōng kwün* 78 donnait alors *sol*₂ *la* *ut*₂ *ré* *ré* *fa* *sol*₂, respectivement sur les mêmes trous, maintenant ainsi l'échelle purement chinoise (*ut* *ré* *ré* *fa*) à côté de l'échelle étrangère (*ut* *ré* *mi*). D'ailleurs des doigts spéciaux permettaient de compléter la série chromatique; par exemple, *la*₂, *ut*, *ré*₂, *fa* sont, sur la première des deux flûtes, obtenus en bouchant à moitié les trous de *si*, *ut*₂, *mi*, *fa*₂; *sol*₂ est produit en ouvrant à la fois les trous de *la*₂ et *ré*₂; *sol*₃ en bouchant à demi ces deux trous. L'échelle de la fin du xvi^e siècle est conforme à celle des Ming; le *Wén myō* à *yō teht*³ la donne plus complètement que le recueil de Thang

nage la bouche de l'instrument; ensuite un trou placé en avant; on le recouvre d'une pellicule de bambou (voir article ti 81); puis un trou en arrière, et



80. Tehhî (N° 102, liv. 8, f. 55). — Echelle.



80 *Tehhî*⁴. Cette flûte traversière, mentionnée dans

hwāng-tehōng = *mi*₁; si l'on voulait tenir compte des variations absolues du chapsou, la confusion serait excessive.

5. N° 105, liv. 12, f. 4. — N° 106, f. 1 v°.

6. N° 110, 1886, p. 186, etc.

7. N° 67, liv. 38, f. 3. — N° 65, liv. 33, f. 22.

8. N° 67, liv. 33, ff. 7, 8. — N° 63, liv. 33, f. 16. — N° 86, 2^e partie a).

1. N° 30 (Y. 1. L., liv. 119, f. 2 v°).

2. N° 69 (Y. 1. L., liv. 121, f. 17).

3. N° 17, *Yü khi tiao* n, f. 10 v°.

4. Dans cette transcription, comme dans toutes celles qui ne concernent pas la musique officielle des Tching, je pose à égalité *hō* (du ti) =



je n'en connais pas l'échelle¹. Voir ci-dessus diverses échelles : l'échelle vulgaire comporte une exécution un peu différente, avec souffle plus ou moins fort et doigtés spéciaux ; ces indications de doigtés concordent en somme avec celles plus complètes de M. Mahillon².

La flûte traversière ti ne parait pas dériver du tohhi 80, elle est probablement d'importation étrangère. Le *Kyeou thang choü*³ la définit un petit tohhi et l'appelle *hény ti*, flûte traversière ; il parle aussi d'une flûte analogue, flûte tartare, *hou ti* 82, très goûtée par Ling ti (167-189), des Han. Quand le roi de Pyáo envoya des musiciens en Chine⁴, il y avait deux flûtistes ; leur

instrument, *hény ti* 83, mesurait plus d'un pied de long ; c'était un tuyau de bambou dont on avait enlevé les cloisons et bouché les orifices avec de la cire. Il y avait aussi des flûtes à deux têtes, *lyang theou ti* 84 : cet instrument était fait d'un bambou long de 2^h,8 ; au milieu subsistait un nœud avec une bouche à droite et une à gauche du nœud ; la section de gauche donnait les sons *sol# la# ut* ; la section de droite donnait *ut# ré# fa* ; mais chaque section ayant sept trous, la description est incomplète. Le *hény tchhwei* 85, usité dans la musique militaire depuis Tchäng Khyên⁵, qui le rapporta de l'Asie centrale⁶, est un instrument du même genre.

Syáng kyáng lán tyao¹.

(Avec accompagnement de flûte.)

Allegro

Yī-keng-lì, yuē tcháo-siāng- kiāng. Tshiao-kiā-jén,
tsín wò-tj-tchhwan-tshāng. Khwái-lō, fēi-tchhāng.
Thōng-niēn-ti siào-méi, mǎng pà-chwèi ā
chwèi ā chwèi-yēn tchwāng.

1. N° 102, liv. 9, f. 15.

2. N° 85 (Y. l. 1, liv. 68, f. 32). — N° 17, *Tsü khi tsiao fû*, f. 11. — N° 105, liv. 12, f. 3. — N° 106, f. 2 r°. — N° 110, 1886, p. 192.

3. N° 43, liv. 29, f. 11 r°.

4. N° 46, liv. 322 r°, ff. 15, 16.

5. Général et diplomate qui, au n° siècle A. C. (138 à 145) pénétra au Ferghana, peut-être jusqu'à la Baetris (N° 36, liv. 61, f. 1, etc.).

6. N° 89 (Y. l. 1, liv. 123, section *hény tchhwei*, f. 3 r°).

7. N° 105, liv. 12, f. 18. — Voir le texte chinois, Index, A, p). — Chanson du batelier sur le Syáng, chanson populaire imprimée à Cháng-hai, traduction : « A la première veille, la lune éclaire la rivière Syáng. Une jolie femme entre dans la cabine de ma barque. Plaisir pas ordinaire ! O ma petite contemporaine, vite prends la pipe à eau. »

NOTATION VULGAIRE

La notation usuelle est donnée ci-dessous en deux formes, l'une A) pour l'ancienne échelle chromatique de 12 degrés à l'octave, l'autre B) pour l'échelle de 14 degrés¹; on a compris dans ces tableaux toutes les notes citées par les divers ouvrages consultés, laissant en blanc la place de celles qui ne sont pas indiquées. On aperçoit immédiatement comment les signes principaux pour *mi*, *fa*#, *sol*#, etc., sont modifiés soit graphiquement, soit par une épithète, en vue d'exprimer les autres notes; comment aussi la forme moderne (tableau B) dérive de l'ancienne (tableau A), qui reste en usage pour la musique vulgaire.

A)			
notes	lyù	notation du ti	notation du syào
<i>la</i> ₂	tohóng-lyù — 1		合 <i>hó</i>
<i>la</i> ₃	jwéi-pín		四 <i>sóu</i>
<i>si</i>	lin-tchóng		
<i>si</i> ₂	yi-tse		乙 <i>yí</i>
<i>ut</i> ₂	nán-lyù		上 <i>cháng</i>
<i>ré</i>	woù-yí		
<i>ré</i> ₂	ying-tchóng		尺 <i>tchhi</i>
<i>mi</i>	hwáng-tchóng	合 <i>hó</i>	
<i>fa</i>	tá-lyù	下四 <i>hyá sèu</i> ; 四	工 <i>kong</i>
<i>fa</i> ₂	thái-tsheou	四 <i>sèu</i> ; 高四 <i>káo sèu</i>	
<i>sol</i>	kyá-tchóng	下一 <i>hyá yí</i> ; 一 <i>yí</i>	
<i>sol</i> ₂	koü-syèn	乙 <i>yí</i> ; 高 — <i>káo yí</i>	凡 <i>fán</i>
<i>la</i>	tchóng-lyù	cháng	六 <i>lyeou</i>
<i>la</i> ₂	jwéi-pín	勾 <i>keou</i>	
<i>si</i>	lin-tchóng	尺 <i>tchhi</i>	五 <i>woh</i>
<i>ut</i> ₂	yi-tse	下工 <i>hyá kong</i> ; 工	
<i>ut</i> ₃	nán-lyù	工 <i>kong</i> ; 高工 <i>káo kong</i>	仕
<i>ré</i>	woù-yí	下凡 <i>hyá fán</i> ; 凡	
<i>ré</i> ₂	ying-tchóng	凡 <i>fán</i> ; 高凡 <i>káo fán</i>	尺
<i>mi</i>	hwáng-tchóng	lyeou	
<i>fa</i>	tá-lyù	下五 <i>hyá woh</i> ; 五	
<i>fa</i> ₂	thái-tsheou	五 <i>woh</i> ; 高五 <i>káo woh</i>	
<i>sol</i>	kyá-tchóng	緊五 <i>kin woh</i> ; 仁	
<i>sol</i> ₂	koü-syèn	乙	
<i>la</i>	tchóng-lyù	仕	
<i>la</i> ₂	jwéi-pín	勾	
<i>si</i>	lin-tchóng	尺	
<i>ut</i> ₂	yi-tse	仕	
<i>ut</i> ₃	nán-lyù	仁	

Pour chacune des deux formes l'application des signes est double : le même caractère qui représente une note donnée de la flûte traversière 81 (par exemple *sol*₂) représente pour la flûte droite 77 la 5^{te} inférieure (*ut*₂). Cette règle est nettement posée par le *Tá tsching hweï tyên* pour la musique officielle; pour la musique vulgaire et pour la musique antérieure au xvin^e siècle, elle résulte des observations contemporaines et de la comparaison des échelles; mais elle a été souvent oubliée par les théoriciens chinois et les a induits en de fausses identifications. Dans la notation de la flûte traversière, la série des caractères qui désignent les notes, correspond à la gamme fondamentale de hwáng-tchóng y compris les deux degrés complémentaires et la 4^{te}, variante de la 5^{te} dmi-

nuée (p. 113); les signes composés ou déformés, les expressions complexes répondent aux autres notes, *fa*, *sol*, *ut*, *ré* : il semble donc que cet emploi soit primitif. Ces dix caractères auraient été regardés comme les noms des trous à ouvrir, non comme les noms des notes; ils auraient été appliqués dans le même sens à la flûte droite, dont le diapason est inférieur, si bien que le mot *hó* indiquant le trou qui fournit la note la plus grave, a pris le sens de *mi*₂, d'une part, de *la*₂ de l'autre côté; puis cette double extension prévalant sur l'ancien emploi, les dix caractères *hó*, *sèu*, *yí*, etc., sont devenus les signes des sons des deux

B)				
notes	degrés	lyù	notation du ti	notation du syào
<i>ut</i> ₂	yh	yi-tse — 1	凡 <i>fán</i>	上 <i>cháng</i>
<i>ré</i>	yu aïgu	nán-lyù	凡	仕
<i>ré</i>	pyèn kóng	woù-yí	合 <i>hó</i>	尺 <i>tchhi</i>
<i>ré</i> ₂	pyèn kóng aïgu	ying-tchóng	合六 <i>lyeou</i>	尺
<i>mi</i>	kóng (1me)	hwáng-tchóng	四 <i>sèu</i>	工 <i>kong</i>
<i>fa</i>	kóng aïgu	tá-lyù	五 <i>woh</i>	仁
<i>fa</i> ₂	cháng	thái-tsheou	乙 <i>yí</i>	凡 <i>fán</i>
<i>sol</i>	chóng aïgu	kyá-tchóng	乙	凡
<i>sol</i> ₂	hyó	koü-syèn	上 <i>cháng</i>	合六 <i>lyeou</i>
<i>la</i>	hyó aïgu	tchóng-lyù	仕	六 <i>lyeou</i>
<i>la</i>	pyèn tchi	jwéi-pín	尺 <i>tchhi</i>	仕
<i>la</i> ₂	pyèn tchi aïgu	lin-tchóng	尺	六 <i>lyeou</i>
<i>si</i>	tchi	yi-tse	工 <i>kong</i>	乙 <i>yí</i>
<i>ut</i> ₂	tchi aïgu	nán-lyù	仁	乙
<i>ut</i> ₃	yh	woù-yí	凡 <i>fán</i>	上 <i>cháng</i>
<i>ré</i>	yu aïgu	ying-tchóng	凡	仕
<i>ré</i>	pyèn kóng	hwáng-tchóng	六 <i>lyeou</i>	尺 <i>tchhi</i>
<i>ré</i> ₂	pyèn kóng aïgu	tá-lyù	六 <i>lyeou</i>	尺
<i>mi</i>	kóng	thái-tsheou	五 <i>woh</i>	工 <i>kong</i>
<i>fa</i>	kóng aïgu	kyá-tchóng		
<i>fa</i> ₂	cháng	koü-syèn	乙 <i>yí</i>	凡 <i>fán</i>
<i>sol</i>	chóng aïgu	tchóng-lyù		
<i>sol</i> ₂	hyó	jwéi-pín	上 <i>cháng</i>	六 <i>lyeou</i>
<i>la</i>	hyó aïgu	lin-tchóng		
<i>la</i>	pyèn tchi	yi-tse	尺 <i>tchhi</i>	
<i>la</i> ₂	pyèn tchi aïgu	nán-lyù		
<i>si</i>	tchi	woù-yí	工 <i>kong</i>	

échelles *mi*₂ — *fa*₂, *la*₂ — *si*₂. C'est en qualité de notes qu'ils sont employés aujourd'hui pour tous les instruments à vent et pour beaucoup d'autres encore : notation du syào 77 pour flûte de Pan 75, flûte tchhi 80, ocarina 101, cloches 1 etc., lithophones 23 etc.; — notation du ti pour chalumeau 89, orgue à bou-

1. N° 24, pou, liv. 4, f. 13, etc. — N° 30 (Y. 1, t. lv, 5, f. 5^e). — N° 104, section Syuén kóng pèn yí. — N° 65, liv. 33, ff. 9, 10.

che 103 etc., carillon de gongs 13, et en général pour les instruments populaires des genres hautbois 96, guitare 123, tympanon 143, violon 145 etc.

Avant les Sòng je ne trouve pas trace de cette notation; on désigne alors les sons par les noms des lyü. Chên Kwô¹ est le premier qui mentionne la notation vulgaire: il la cite à propos de l'orchestre des banquets pour exposer la composition des systèmes usuels, et il identifie les notes aux lyü, savoir hō au hwáng-tchong, etc.; il s'agit donc de la notation du ti, celle que je crois primitive. Chên Kwô traite cette notation comme bien connue des musiciens et n'en recherche pas l'origine. Tchoü Hi², un siècle plus tard, emploie les mêmes caractères, ceux « des recueils de musique vulgaire »; il rappelle dans le même passage les œuvres de Chên Kwô; au lieu de dire *káo séu*, *káo yí*, *káo kông*, *káo fán*, il dit *seu cháng*, *yí cháng*, *kông cháng*, *fán cháng*, et de même *seu hyá*, etc., pour *hyá séu*; il remplace *kín woi* par *wéi* (?) *cháng*. Ces divergences sont peu importantes; plus intéressante est, dans un passage où l'œuvre de Chên Kwô est spécialement visée, la phrase: « il faut d'abord accorder la corde de la fondamentale (du phi-phá) avec la note hō, notation du chalumeau. » Le terme « notation du chalumeau », *kwán sè*, semblable aux expressions *tí sè*, *syáo sè* du *Tá tshing huéi tyén*³, suppose l'existence de plusieurs notations; les caractères hō, séu, etc., étaient donc déjà au XI^e siècle employés avec plusieurs valeurs, dont l'une pour le chalumeau et le ti probablement, puisque la même notation est commune aujourd'hui au chalumeau et à la flûte traversière⁴.

Les Lyáo (Khi-tán), dont la période florissante remplit les X^e et XI^e siècles, employaient les dix caractères de la notation vulgaire⁵; et comme ils avaient, au dire des auteurs, conservé avec soin les principes musicaux des Thang, on est en droit de penser que la notation qui nous occupe, remonte à cette dynastie, l'âge d'or de la musique chinoise.

Dans le passage cité, Tchoü Hi assimile les signes de la notation vulgaire à d'autres signes qui sont des caractères abrégés; ces derniers se trouvent encore avec des rapprochements concordants dans le *Tshéü yüén*⁶. Dans les deux éditions de Chên Kwô que j'ai consultées, de même que dans le *Tshien wen kó khin phou*⁷, qui copie et développe ce passage, les signes abrégés que nous étudions sont reproduits de façon assez gauche, si bien que plusieurs deviennent indiscernables. Le *Tshéü yüén* donne des signes plus distincts, et il en ajoute quelques-uns que je ne trouve pas ailleurs.

Le *Tshéü yüén* ajoute quelques signes marquant pause, frapper, ensemble, etc., et donne l'exemple de quelques systèmes désignés par les signes de leurs initiales. On a donc dans ces trois textes des formes diverses, la dernière particulièrement développée, d'une même notation qui ne semble pas s'être répandue: quoi qu'il en soit, je n'en ai pas rencontré d'autres exemples. Thang Yi-ming⁸ tient les deux séries de signes que nous venons d'examiner pour des signes factices provenant du nom des lyü; ce procédé

de fusion et d'abréviation n'a rien d'in vraisemblable, la notation du khin est tout entière formée par ce moyen. Mais si l'on saisit les ressemblances graphiques entre les signes des colonnes 3 à 6 ci-dessous, on voit mal comment ces caractères pourraient sortir de ceux de la 2^e colonne.

NOTATION					
1 notes	2 lyü	3 du ti	4 Tchoü Hi	5 n° 71	6 n° 103
mi ₃	黃 鐘	合	ム	△	ム
fa	大 呂	下 四	マ	⊗	マ
fa#	太 簇	高 四	マ	マ	マ
sol	夾 鐘	下 一	ニ	⊖	丁
sol#	姑 洗	高 一	ニ	一	工
la	仲 呂	上	マ	ㄣ	上
la#	蕤 賓	勾	ム	ㄣ	ㄣ
si	林 鐘	尺	ム	人	人
ut ₃	夷 則	下	工	㊦	丁
ut#	南 呂	高	工	ㄣ	工
ré	無 射	下 凡	川	㊦	凡
ré#	應 鐘	高 凡	川	ハ	凡
mi	黃 清	六 下	六	ハ	六
fa	大 清	下 五	万	㊦	㊦
fa#	太 清	高 五	万	㊦	㊦
sol	夾 清	緊 五		㊦	㊦
sol#	姑 清	尖 一		㊦	㊦
la	仲 清	尖 上		㊦	㊦
si (?)	林 清	尖 凡		㊦	㊦
ré# (?)	應 清	尖 凡		㊦	㊦

Instruments à embouchure.

Il faut, probablement comprendre dans cette série les *péi* 86, conques, employées par l'empereur mythique Hwáng ti et encore utilisées chez les barbares du sud à l'époque des Thang⁹.

87 *Tú thong kyó*¹⁰, grand cornet, vulgaire *háo thong* ou cylindre à signaux, formé de deux tuyaux en

87. TA thong kyó (N° 67, liv. 34, f. 30).

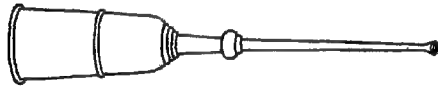


FIG. 106.

bronze (le second parfois en bois) embolté à coulisse; on les tire pour se servir de l'instrument: longueur

traversière ti, l'orgue à bouche, écrite avec le *tí sè*, notation du ti. Dans le n° 20, ces cinq parties sont réduites à trois, les carillons (1^{re}) paraissent la notation du *syáo* (4^e) et les khin (2^e) et sé (3^e) ayant parties communes.

5. N° 40, liv. 54, f. 8 v°.

6. N° 71, liv. 4^{re}, ff. 2 v°, 5^{re}, 11^{re}.

7. N° 103, section *Lyü tyü tshéü phou*.

8. N° 103, loco cit.

9. N° 43, liv. 29, f. 13^{re}. — N° 40, liv. 322 c), ff. 14, 15.

10. N° 67, liv. 34, ff. 20^{re}, 23^{re}. — N° 109, p. 181. — N° 63, liv. 184, f. 3 v°.

1. N° 34, pos, liv. 1, ff. 13, 14, 15.

2. N° 37, liv. 41. — N° 20, liv. 56.

3. N° 68, liv. 53, ff. 9, 10.

4. Le *Tá tshing huéi tyén* (liv. 33, f. 9 v°) reconnaît dans une partition complète, *yü phou*, cinq parties: 1° pour les cloches et lithophanes, écrite avec les noms mêmes des lyü; 2° pour le khin; 3° pour le sé, écrite avec des caractères spéciaux sur lesquels on reviendra plus loin; 4° pour la flûte droite *syáo*, la flûte de Pan, l'ocarina, la flûte traversière *tchih*, écrite avec le *syáo sè*, notation du *syáo*; 5° pour la flûte

totale, 3^e,672; longueur de chaque corps, 1,944; — corps inférieur, diamètres, orifice inférieur, 0,648; orifice supérieur, 0,144; — corps supérieur, diamètres, orifice inférieur, 0,140; orifice supérieur, 0,0432; — embouchure, *tswei*, longueur 0,144. L'exemplaire cité par M. Mahillon donne *ré*♭, ce qui dans notre notation répond à *ut*♯₃.

88 *Syáo thông kyô*¹, petit cornet, vulgaire *hi-pô* (peut-être à rapprocher du persan labek), formé de deux, parfois de trois tuyaux de bronze glissant l'un sur l'autre comme dans le grand cornet; le tuyau supérieur est légèrement conique, l'inférieur évasé forme pavillon: longueur totale, 4^e,104; longueur du corps inférieur, 1,944; longueur du corps supérieur, 2,376; — corps inférieur, diamètres, orifice inférieur, 0,432, orifice supérieur, 0,0318; — corps supérieur, diamètres, orifice inférieur, 0,0500; orifice supérieur, 0,0216. L'exemplaire

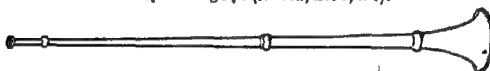


FIG. 197.

cité par M. Mahillon donne les notes *ré*♭ *la* ♭ *ré*♭, c'est-à-dire dans notre notation *ut*♯₃, *sol*♯₂, *ut*♯₁.

Instruments à anche.

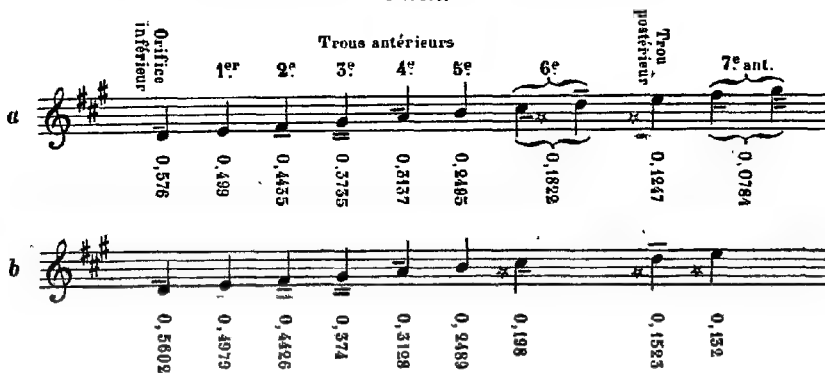
Dans cette famille tout entière d'origine étrangère, tous les instruments, sauf un, le *pi-li*, sont munis d'une pièce rapportée ou sifflet, *cháo*, faite de matières diverses, taillée en forme de tronc de cône et qui s'enfonce dans la bouche du tuyau, une partie saillant à l'extérieur; ce sifflet joue le rôle d'une anche double, ainsi que l'explique M. Mahillon à propos des instruments hindous².

189 *Kwán* [-*tsu*]³, chalumeau, *théou kwán*, chalumeau à tête, tuyau cylindrique en bois dur, os ou corne; a) grand chalumeau: diamètre, 0^e,0274; longueur, 0,606; *cháo* de roseau tendre entrant de 0,030 dans le tuyau; b) petit chalumeau: les dimensions sont respectivement 0,0317; 0,5902; 0,030. Sept trous antérieurs, trou postérieur; même notation que pour le *ti* 81.

89. Kwán (N° 102, liv. 8, f. 74). — Echelles.



FIG. 198.



Les chalumeaux du *Lyü lyü tschéng yi* diffèrent de ceux du *Huêi tyên* pour les trous marqués d'une*, ils sont encore conformes aux modèles des Ming; le grand chalumeau a, en effet, un second trou postérieur, distance 0,3820, qui donne la note *keou* (5^{ve} diminuée), supprimée depuis la réforme du xviii^e siècle. L'échelle marquée par le *Wén myáo ti yó tchi*⁴ s'étend comme ci-dessus de *hó* à *wou*, mais avec des équivalents européens différents: *mi*, *fa*♯ *sol*♯ *la* si *ut*♯, *ré*♯ *mi* *fa*♯. On a employé parfois deux chalumeaux semblables attachés parallèlement et dont on jouait à la fois.

Le nom de *kwán*, très fréquent dans les anciens textes, manque de précision et est susceptible de désigner n'importe quel tuyau; l'une des premières mentions précises d'un chalumeau se trouve dans un rapport de *Hwó Hyén*: il parle d'un *tehhá cheou ti* capable de jouer la musique savante; longueur, 9 pouces; 4 trous d'un côté, 2 de l'autre. Mais, d'autre part, le *pi-li*, mentionné si souvent sous les *Tháng* et les *Swéi*, n'est autre que le *kwán*, lequel a conservé le nom alternatif de *pi-li*; les Japonais nomment *tsi-riki*, prononciation japonaise de *pi-li*, un instrument très analogue au *kwán*; *Twán Ngán*-*Isy*⁵, des *Tháng*, *Tchhén Yáng*⁶,

1. N° 67, liv. 31, ff. 20 v°, 23 v°. — N° 103, p. 181. — N° 64, liv. 184, f. 3 v°.

2. N° 109, p. 113.

3. N° 67, liv. 38, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 23, f. 18 v°. — N° 86, 2^e partie a), ff. 51 à 59. — N° 64, liv. 183, f. 13 r°.

4. N° 17, *Yé kú tado fá*, f. 10.

5. N° 62, liv. 125, section *pi li*, ff. 1 à 5; cf. n° 94, n° 69. — N° 45, liv. 29, f. 11 v°. Au livre 29, f. 14, le *Ayén thánq chou* mentionne comme instrument des barbares du sud le *thao phi pi-li* 170, *pi-li* d'écorce de pêcher, fait d'une écorce roulée.

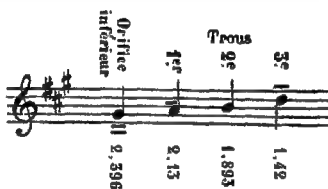
des Sóng, donnent divers synonymes de ce nom, *p'í lí*, *kyū kwán*, et affirment, avec description à l'appui, cette identification. C'est donc un instrument d'origine barbare importé probablement de Koutcha et qui a été perfectionné en Chine.

90 *Hou kyū*¹, cornet tartare; tuyau cylindrique en bois; diamètre, 0^m,037; longueur, 2,306; à chaque orifice s'adapte un tube en corne recourbé et évasé dans lequel le tuyau entre de 0,088; diamètre du tube inférieur, de 0,161 à 0,172; longueur, 0,809. Diamètre de la bouche, 0,0364; y est inséré un *cháo* de corne, long de 0,384. Notation ambiguë; on a lu suivant celle du *ti* 81.

90. Hou kyū (N° 102, liv. 9, f. 43). — Échelle.



FIG. 199.



Cet instrument de l'orchestre mongol a) est peut-être ancien en Chine; il pourrait être rapproché² du *tekhweí pyén*, alias *koú*, fouet-flûte, mentionné sous les Hán par Ying Cháo; il est d'ailleurs le perfectionnement de formes primitives dépourvues de trous. Synonymes de *kyū*: *tá koú*, *syáo koú*, *kyū*.

91 *Pi-lí*³. Cet instrument de l'orchestre Wá-eul-khū diffère du *pi-lí* ancien, aujourd'hui *kwán-tseù* 89. Tuyau de roseau; longueur, 0^m,537; diamètre, 0,0249; en haut, au moyen d'une double fente, on ménage

91. Pi-lí (N° 102, liv. 9, f. 55). — Échelle.

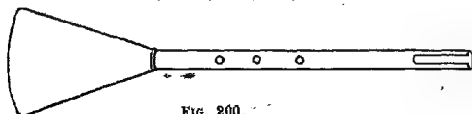
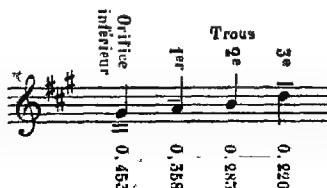


FIG. 200.



une languette, *hwóng*, qui joue le rôle d'ancre battante⁴. A l'orifice inférieur est fixé un pavillon de métal, en forme de tronc de cône; diamètre inférieur, 0,174; longueur, 0,232; un petit trou, diamètre 0,009, y est percé; il ne donne pas de note. Le tuyau a trois trous. Notation ambiguë; on a lu suivant celle du *ti* 81.

92 *Hwa kyū*⁵, cornet de l'orchestre de cortège III b); tuyau en bois renforcé de cerceaux de cuivre, pointu aux deux bouts, bombé au milieu; longueur, 5^m,4612; diamètre supérieur, 0,0768; diamètre médian, 0,432; diamètre inférieur, 0,0864; *cháo* de bois, long de 0,729.

92. Hwa kyū (N° 102, liv. 9, f. 8).



FIG. 201.

93 *Móng-koú kyū*⁶, cornet mongol de l'orchestre de cortège III b); tuyau conique en bois, en deux parties qu'on ajustent, cerclé de cuivre; longueur du tuyau, 4^m,731 + 3^m,529; — diamètre de la bouche, cornet mâle 0,0345, cornet femelle 0,0285; — pavillon en cuivre: longueur, 1,0729; diamètre inférieur, 0,729; *cháo* en corne.

93. Móng-koú kyū (N° 102, liv. 9, f. 14).

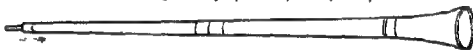


FIG. 202.

C'est un instrument de cette famille que Twán Ngán-isyé⁷ mentionne sous le nom de *ngái kyū* (corne de mouton et *cháo* de roseau).

94 *Kín kheou kyū*⁸, hautbois de l'orchestre de cortège III b); tuyau conique en bois sculpté pour figurer les nœuds d'un bambou; longueur, 0^m,989; diamètre supérieur, 0,0313; diamètre inférieur, 0,0939; — embouchure en cuivre en forme de gourde avec un plateau courbe au-dessus et au-dessous, longueur, 0,216; — pavillon en cuivre: longueur, 0,486; diamètre, 0,432; *cháo* en roseau entrant dans l'embouchure de 0,063. Même notation que pour le *syáo* 77; les distances des

94. Kín kheou kyū (N° 102, liv. 9, f. 13).

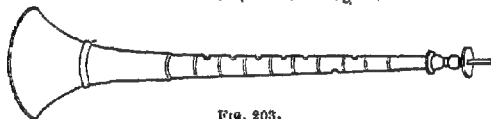


FIG. 203.

trous sont données par le n° 65, les autres longueurs sont fournies par le n° 67.

1. N° 67, liv. 28, f. 4. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.
2. N° 103, liv. 9, f. 43 v° — N° 22 (Y. l. t., liv. 134, section *kyū*, f. 1 a 3).
3. N° 67, liv. 28, f. 5. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.
4. N° 109, pp. 122, 164, 169, 225.

5. N° 67, liv. 24, ff. 21 r°, 23, 24. — N° 64, liv. 185, f. 2 r°.
6. N° 67, liv. 34, ff. 22 r°, 24, 25.
7. N° 93 (Y. l. t., liv. 37, f. 2, etc.).
8. N° 67, liv. 24, ff. 21 v°, 24. — N° 65, liv. 33, ff. 22, 23.



95 *Hô-ti*¹, flûte marine, de l'orchestre de triomphe IV a); petit modèle du précédent; longueur du tuyau, 0,620; diamètre supérieur, 0,030; diamètre inférieur, 0,080; longueur de l'embouchure, 0,160; — longueur du pavillon, 0,170; diamètre du pavillon, 0,220. L'échelle n'est pas donnée.

96 *Sou-sou-nai*, alias *swô-nâ*² (persan zournâ et sournâ, Kâchgar sournai), hautbois de l'orchestre musulman, ressemblant à celui de l'orchestre de cortège; l'un ou l'autre, peut-être l'un et l'autre sont fréquents dans les rues de Péking sous le nom de swô-nâ; tuyau de bois, longueur, 1^r, 414; diamètre supérieur, 0,0301; diamètre inférieur, 0,2551; — embouchure formée d'un tuyau de cuivre traversant un plateau; longueur totale 0,3105; elle entre dans le tuyau de 0,133 et porte un chao, longueur 0,035, en roseau, dont l'ouverture supérieure est large de 0,024; — pavillon en cuivre. Notation du ti 84. Echelles³:



97 *Tê-hi*¹ (le-li), hautbois des orchestres tibétains, semblables au précédent, même notation. Deux modèles; hautbois de l'orchestre a): longueur totale, 1^r, 500; longueur du tuyau de bois, 0,972; — hautbois de l'orchestre b): longueur totale, 1,650; longueur du tuyau de bois, 1,024.

98 *Nyê-teou-kyang*⁵ (comparez birman hnè, trompette), hautbois de l'orchestre birman a); tuyau de bois sculpté à l'imitation des nœuds du bambou, surmonté d'un tuyau de cuivre traversant un plateau; chao de roseau; pavillon de cuivre; longueur du tuyau, 1^r, 320; diamètre supérieur externe, 0,095; longueur du pavillon, 0,689; diamètre de l'orifice inférieur, 0,390.

99 *Nyê-nyê-teou-kyang*⁶, petit hautbois de l'orchestre birman a), semblable à l'autre, sauf par le pavillon qui est en bois; longueur du tuyau, 0^r, 860; longueur du pavillon, 0,200; diamètre du pavillon, 0,330.

100 *Pi-lâ-mân*⁷ (comparez turk bâlâbân, grosse caisse?) hautbois de l'orchestre musulman, tout en bois, sauf le chao en roseau et un plateau en cuivre tout près de la bouche. Tuyau à orifice inférieur fermé, sauf un petit trou dont on n'indique pas la place précise: longueur, 0^r, 940; diamètre supérieur interne, 0,040; diamètre inférieur interne, 0,060. En haut se place un second tuyau surmonté du chao; longueur du chao, 0,273; partie entrant dans le tuyau, 0,039; diamètre de l'orifice supérieur, 0,029. Même notation que celle du ti 84. Ech. ci-contre.

1. N° 67, liv. 34, ff. 23 v°, 24 r°.

2. N° 67, liv. 38, ff. 6 v°, 7 r°. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°. — N° 109, p. 408 (355).

3. L'échelle vulgaire provient du n° 105, liv. 12, f. 9.

4. N° 67, liv. 38, f. 8 r°. — N° 68, liv. 33, f. 21.

5. N° 67, liv. 38, ff. 9, 10.

6. N° 67, liv. 38, ff. 9, 10.

7. N° 67, liv. 38, ff. 6, 7. — N° 63, liv. 33, f. 21 r°.

Ocarina.

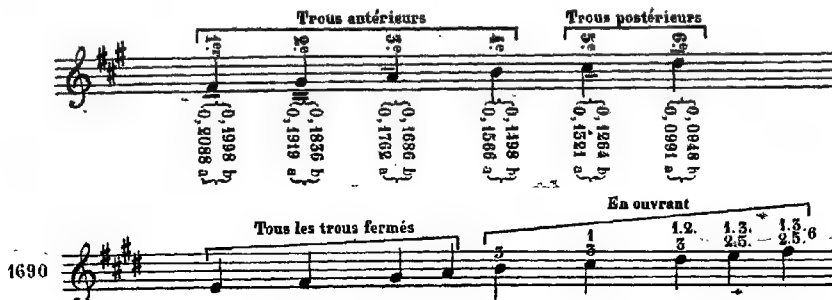
101. *Huyn* (N° 102, liv. 8, f. 50).

FIG. 204.

101 *Huyn*¹, récipient en terre cuite, en forme d'œuf pointu en haut et dont le gros bout serait remplacé par une surface plane; la section est elliptique, et non pas circulaire. La bouche est à la pointe; quatre trous en avant, deux trous en arrière; la bouche est aussi trou d'émission. Deux formats usuels, a) *hwang-tchong* valant 8 *hwang-tchong*; b) *tá-lyú* valant 7 *hwang-tchong*.

	a)	b)
Hauteur interne.....	0p, 223	0p, 2133
Grand diamètre à la base.....	0, 1168	0, 1117
Grand diamètre aux 2/3 de la hauteur à partir du sommet.....	0, 1717	0, 1632

nombre des tuyaux: *yd 104* à 36 tuyaux, le plus long ayant 4p, 2, mais réduit à 23 tuyaux au temps de Ying Chiao; *hwó 105* à 13 tuyaux; *tehháo 106*, cheng de grande taille, à 19 tuyaux au moins. A l'époque mongole on trouve aussi plusieurs désignations: *tehháo ching* et *hwó ching* à 10 tuyaux, le *tehháo* plus grand que le *hwó*; *juén yú pháo 107* à 13 tuyaux, *kyeou yáo pháo 108* à 9 tuyaux, *tshi sing pháo 109* à 7 tuyaux. Cet instrument est mentionné dans le *Yi tsi* à l'époque de l'empereur Chwen et dans les odes du *Chi king*; il donne son nom sous les Tchou au maître des orgues, *cheng chi*, qui a la direction de la plupart des instruments à vent. L'invention en est attribuée à Nyú-kwa, souverain mythique qui succéda à Fou-hi. Les barbares connaissaient aussi cet instrument²; le Korye avait le *hou lou ching 110*, dont le réservoir était fait d'une gourde: d'après les origines de la civilisation coréenne, il ne serait pas surprenant que l'orgue, importé de Chine, se fût maintenu au Korye



Les quatre trous marqués en noir sont ceux de la face antérieure; les deux plus élevés appartiennent à la face postérieure qui est censée vue directement; les trous sont numérotés à partir de la base. Les dimensions du *Hwei tyén thou* diffèrent de celles du *Lý ly tchéng yí*; dans celui-ci l'instrument a 5 trous (3+2); actuellement il en a 6 (4+2). D'après le *Wén myáo li yò tchí*³, l'ocarina a cinq trous, les trous 1, 2, 3, 5, 6. L'échelle est donnée ci-dessus; les quatre premières notes s'obtiennent en variant la force du souffle. D'après les indications plus récentes, au contraire (N° 20 a), liv. 4), on débouche successivement les trous 1 à 6; avec tous les trous bouchés, on obtient le *mi*. Notation du *syáo 77*.

Le *huyn* est associé à la flûte *tchhi* par le *Chi king*; il s'est maintenu jusqu'aujourd'hui dans la musique rituelle. Les plus anciens exemplaires étaient, semble-t-il, à deux ou trois trous; sous les Sòng, années king-yeou (1034-1037), on parle d'un instrument à huit trous. On appelait *kyáo 102* un ocarina de plus grande taille⁴. Ces instruments ont inspiré les ocarinas construits pour la première fois il y a une trentaine d'années en Italie⁵.

Instruments à réservoir d'air.

103 *Chong*⁶, orgue à bouche. Ce nom générique désigne plusieurs espèces qui se distinguaient par le

en gardant exactement sa construction première; en effet, le *chong* avait d'abord pour réservoir une gourde, et on note sous les Thang qu'au sud du Kiang la gourde est encore employée, que les anches y sont des languettes de bambou; dans le nord, au contraire, on a remplacé le bambou par le métal, la gourde par un récipient de bois creusé. C'est aussi du sud, de Birmanie, que viennent à la cour de Chine, à la fin du viii^e siècle, des orgues de ce type, mais diverses de format, de construction et d'accord. Quelques-unes ont deux ou trois cornes de bœuf ou défenses d'éléphant tenant lieu de tuyaux; d'autres ont des languettes doubles, *choung huang*; on en remarque surtout deux de grande dimension, à 16 tuyaux, les tuyaux les plus longs ayant 4p, 8; ce sont presque les instruments dont Ying Chiao constatait l'existence au temps des Lian. En lisant ces descriptions, on pense naturellement au *kien laotien*, si répandu dans toute l'Indo-Chine et dont il n'est pas jusqu'au nom qui ne rappelle le mot *cheng*, si l'on tient compte de la permutation fréquente dans cette région entre *kh* et *ch* (écrit souvent *x*).

Au contraire, l'instrument 111 offert en 1260-1263 par un pays musulman⁷ et accordé ensuite à l'harmonie chinoise par un fonctionnaire du bureau de la Musique, n'est pas de ce type: il avait des anches et 90 tuyaux de bambou, un buffet vertical en bois sculpté, pointu en haut, un soufflet, *fong nung*, *mí*

1. N° 67, liv. 33, ff. 12, 13. — N° 65, liv. 33, f. 17 v°. — N° 80, 2e partie c), ff. 69 a 70. — N° 64, liv. 183, f. 17 v°.

2. N° 17, cont. *Yü k'hi tsao fí*, f. 8.

3. N° 2, *Syao ya. Hsi jen seu*. — N° 13, p. 237. — N° 63, liv. 123, section *hou a*, ff. 1 à 10.

4. N° 100, p. 248 (196).

5. N° 22 (Y. I. I., liv. 126, f. 7). — N° 51, liv. 68, f. 8 v°. — N° 1, 1^{re} (vi). — N° 14, p. 66. — N° 2, *Wang fong, Kyu tsen yang yang*. — N° 13, p. 76. — N° 0, liv. 23, *cheng chi*. — N° 9, tome II, pp. 69 a 64.

6. N° 63, liv. 120, f. 8 v°. — N° 40, liv. 20, f. 11 v°. — N° 46, liv. 222 c), f. 10 v°.

7. N° 51 (Y. I. I., liv. 126, ff. 22, 23).

par un homme, et une sorte de clavier de 15 touches (?) ou tubes actionnés à la main par un autre homme; de plus, un paon sculpté ouvrait les ailes et dansait en mesure.

Les chêng des orchestres impériaux actuels sont de deux formats. Le grand chêng se compose d'un récipient en bois dur formant réservoir d'air, portant un tuyau d'insufflation montant et légèrement recourbé; ces deux pièces réunies ressemblent assez à une théière avec son goulot: diamètre du réservoir, haut, 0,2375, bas, 0,1187; hauteur du réservoir, 0,2196. Le tuyau d'insufflation est en deux parties, une courte horizontale, *tswei*, percée d'un trou carré de 0,0439 de côté, un bec ascendant de 0,729 de long. Dans le réservoir et s'enfonçant à travers le couvercle sont fixés verticalement 17 tuyaux fermés en bas, tous de diamètre 0,0165; quatorze sont rangés sur deux tiers opposés, de la circonférence, trois au milieu; les plus longs sont médians dans chaque arc de circonfé-

162. Chêng de l'orchestre impérial.
(N° 102, liv. 3, f. 57).

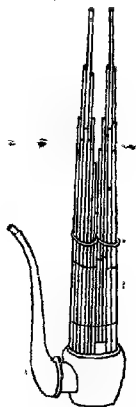


FIG. 205.

163^a. Tuyau du chêng. (N° 83, 2^e p. 6).



FIG. 206.

163^b. Chêng vulgaire (G. Chouquet, Le Musée du Conservatoire National de Musique, Paris, 1864; p. 240).



FIG. 207.

ronce; on trouve qu'ainsi le chêng ressemble à la queue du phénix et on le nomme *fong chêng*. La partie inférieure des tuyaux est en bois dur, la partie extérieure en bambou. Près du pied du tuyau, à une hauteur de 0,08, s'ouvre un petit trou rectangulaire, *huing khoui*, muni d'une anche libre en cuivre que l'on compare à la langue d'un moineau; à l'extrémité de l'anche on met une goutte de cire; si la goutte de cire est lourde, le son baisse: c'est ainsi que l'on accorde l'instrument. Plus haut dans le tuyau s'ouvre le *chên khoui* ou *tskhôu yin khong*, trou d'émission, de forme rectangulaire, tourné vers l'intérieur de la circonférence (dimensions, 0,0729 x 0,00729). Un autre trou, *khi khong*, trou d'air, est ménagé à la face interne de trois des tuyaux, à la face externe des autres; à peu de distance au-dessus du couvercle du réservoir, l'air qui passe par le tuyau ne produit aucun son tant que le trou d'air est ouvert; le trou d'air étant fermé, l'air fait vibrer l'anche et le tuyau.

Il existe un rapport empirique entre les dimen-

sions de l'anche et celles du tuyau, puisque les vibrations de l'anche et celles de la colonne d'air doivent être synchroniques. La longueur des tuyaux est fixée, aussi bien que la distance *ab* entre le trou de l'anche et le trou d'émission; seule cette dernière longueur paraît essentielle, puisque le trou d'émission limite la colonne d'air; mais la colonne supérieure au trou d'émission ne réagit-elle pas aussi, puisqu'on a deux sons différents avec deux tuyaux où la longueur *ab* est la même, mais où la longueur *ac* (longueur totale du tuyau) diffère? Les numéros en chiffres romains désignant les tuyaux sont ceux de la nomenclature chinoise, qui commence par la face antérieure à droite et va toujours vers la gauche.

		distances <i>ab</i>	longueurs <i>ac</i>	notes
1.	XV	0,8505	1,0685	<i>si</i> ₂
2.	VI	0,7580	1,0685	<i>ut</i> ₂
3.	VII	0,7500	0,8017	<i>ut</i> ₁
4.	V	0,6720	1,8880	<i>ré</i> ₂
5.	XIV	0,6018	1,8880	<i>mi</i> ₂
6.	IV	0,5344	1,0688	<i>fa</i> ₂
7.	III	0,4750	0,8017	<i>sol</i> ₂
8.	XVI	0,4750	0,8017	<i>sol</i> ₁
9.	II	0,4262	0,6012	<i>la</i> ₂
10.	I	0,4252	0,4392	<i>la</i> ₁
11.	IX	0,4013	0,4392	<i>la</i> ₂
12.	XII	0,3780	0,8017	<i>si</i> ₁
13.	XI	0,3360	0,6012	<i>ut</i> ₁
14.	X	0,3000	0,4392	<i>ré</i> ₁
15.	XVII	0,3006	0,6012	<i>ré</i> ₂
16.	XIII	0,2673	1,0688	<i>mi</i> ₁
17.	VIII	0,2375	0,6012	<i>fa</i> ₁

On voit toutefois par les tuyaux 7-8, 9-10 et 14-15 que la longueur *bc* n'est pas seule en jeu pour hausser le son d'une octave; l'anche a un rôle important. Le texte qui m'indique les notes, emploie d'habitude la gamme chromatique de 15 notes à l'octave; mais cette gamme ne comporte pas la note *keou* donnée par le tuyau 11; on aurait donc pour le cas présent gardé 13 degrés chromatiques à l'octave, et l'échelle serait la suivante, puisqu'on avertit explicitement que la note *tohi* est celle de la flûte traversière: *sol*₂, *ut*₂, *mi* *fa* *sol* *la* *si* *ut*₁, *ré*₁ *mi* *fa* *la* *si* *ut*₂, *ré*₂.

Le petit chêng des orchestres impériaux est un peu inférieur comme dimensions; il a également 17 tuyaux, mais quatre (I, IX, XVI, XVII) ne sont pas munis d'anches et sont muets; d'ailleurs, par suite de l'ignorance des exécutants, même le grand chêng n'est pas toujours complet et, d'après le *Liyi lyi tsêng y*, il en existait à la cour des Rites des exemplaires dont deux ou trois tuyaux étaient muets. L'échelle des petits chêng n'a pas la note *keou*: *si*₂, *ut*₂, *ré*₂, *mi* *fa* *sol* *la* *si* *ut*₁, *ré*₁ *mi* *fa* *la*. D'ailleurs les notes fournies par les tuyaux isolés ne forment pas la véritable échelle; très souvent on fait parler deux tuyaux à la fois pour obtenir un seul son. Voir p. 163 l'échelle indiquée par le *Tu tsing hwéi tyen*². On remarquera que le tuyau IX et la note *keou* sont écartés. Pour le petit chêng, le doigté est le même, sauf les exceptions marquées à l'échelle. Aux deux orgues indiquées ci-dessus et qui donnent les *lyi* mâles, répondent deux orgues semblables fournissant les *lyi* femelles³.

L'échelle du chêng n'était pas tout à fait la même à la fin du XVII^e siècle⁴, probablement *mi*₂, *fa*₂, *sol*₂, *la*₂, *ut*₂, *ré*₂, plus même série à l'octave, plus peut-être quelques demi-tons tels que *sol* et *la*; mais le doigté

1. N° 67, liv. 33, ff. 9 à 11. — N° 80, 2^e part. a), ff. 37 à 50. — N° 17, sect. *Yin khi tsiao fu*, ff. 4 à 9. — N° 107. — N° 109, p. 178. — N° 64, 187, ff. 12^{ve}, 16^{ve}.

2. N° 63, liv. 33, ff. 16, 17.

3. N° 86, 2^e part. a), ff. 49, 50.

4. N° 17, sect. 1^o *khi tsiao fu*, loco cit.



ancien est sur beaucoup de points identique au doigté moderne. L'emploi simultané de deux ou trois tuyaux, peut-être davantage, est bien expliqué, malgré quelques obscurités de détail, par Tchén Yàng¹ pour le chông à 19 tuyaux : c'était l'instrument officiel de l'époque, instrument perfectionné, capable de fournir trois octaves; mais les musiciens le trouvaient trop difficile.

Les instruments 103 b), qui sont aujourd'hui dans l'usage vulgaire², n'ont, comme le petit chông, que 13 tuyaux à anche; ils sont plus allongés et plus minces que ceux du Palais; le tuyau d'aspiration est réduit à la partie horizontale et privé du long bec montant. L'échelle usuelle paraît être *si, ut#, ré# mi fu# sol# la si ut#, ré# mi fa# sol# la si*. Voici, d'après M. Eastlake, un air très répandu connu sous le nom de *Pá pán*.

Moderato



CHAPITRE X

INSTRUMENTS À CORDES

On a expliqué plus haut (pp. 93 et 112) la division de l'octave en 14 degrés pour les tuyaux, en 12 degrés pour les cordes, et l'on a indiqué la confusion qui en résulte dans les rapports harmoniques, le trouble de la notion de degré, de note; en ces conditions, je ne sais comment est pratiqué l'accord des instruments de diverses classes devant jouer ensemble, d'autant que la musique rituelle, principalement en question, ne connaît pour les accords plaqués que l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte. A cette circonstance, jointe à l'usage unique des quintes justes pour la détermination des notes de l'octave, est dû le peu de justesse pour nos oreilles de la musique chinoise. En réalité la pratique n'est pas exactement celle qui résulterait des principes stricts, du moins pour le *khu*, l'instrument à cordes essentiellement classique; car pour les autres, mes documents uniquement officiels n'indiquent pas autre chose que les notes de l'échelle officielle. Le *khu* n'a ni l'échelle de 14 degrés, ni l'échelle par quintes justes : il a employé dès l'origine et a toujours conservé pour la corde une division purement acoustique; d'où résulte une échelle intermédiaire entre l'échelle officielle et l'échelle obtenue par quintes justes.

Instruments à cordes pincées.

112 *Khu*³, caisse sonore allongée à fond plat, à table d'harmonie légèrement bombée; le profil longitudinal est rectiligne, le profil transversal forme un arc très court d'une grande circonférence. Table d'harmonie en bois d'élococca, fond en bois de catalpa; ce corps est enduit d'un vernis spécial. L'instrument est posé devant l'exécutant sur une table rectangulaire, dont le dessus, formé de deux tablettes parallèles et d'une ouverture, sert de caisse de résonance. L'extrémité étroite, dite queue ou arête, est à gauche du musicien; sur le côté (gauche) opposé à l'exécutant sont incrustés treize ronds d'ivoire

112. Khu (N° 86, 2^e part. B).

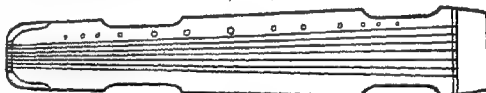


FIG. 208.

¹ N° 99, liv. 1, t. 1, liv. 126, f. 15, (b).

² N° 107, liv. 12, f. 8. — N° 107.

³ N° 65, liv. 37, f. 15, 16. — N° 67, liv. 32, f. 16, 17. — N° 103 sections *Khu tchi*, *Khu chi*. — N° 64, liv. 183, f. 16.

ou de nacre, *hwéi*, qui servent de tons. Le fond est percé de deux longues ouïes rectangulaires; deux petits pieds soutiennent l'extrémité droite ou front; à deux boutons arrondis placés au quart de la longueur à partir de l'arrière sont attachées les cordes, trois au bouton de droite, quatre à celui de gauche; elles sont tendues au moyen de chevilles qui sont insérées dans le fond de l'instrument suivant une ligne correspondant à un cheval et placé vers le front.

TERMINOLOGIE ET DIMENSIONS¹

Longueur totale	37,150
Largeur du front (<i>fong kyo</i> , front du phénix).	0,5103
Largeur aux épaules (<i>yeu ssa kyên</i> , épaules du génie).	0,5832
Largeur aux lombes (<i>géo</i>)	0,4371
Largeur aux queues (<i>sayên nêi</i> , queues brisées)	
Hauteur du chevalet-chevillier (<i>yô chên</i> , montagne)	0,0486
Largeur du chevalet-chevillier	0,0243
Largeur de la bouche ou genève du dragon (<i>tông khaou, tông yin</i>) jouant le rôle de sillet entre les queues.	0,1215
Épaisseur à la bouche	0,1215
Fond, ouïe centrale (<i>tông tchéi</i> , étang du dragon)	0,0648 × 0,6227
Fond, ouïe postérieure (<i>fong tchéi</i> , étang du phénix)	0,0648 × 0,2511
Hauteur des pieds (<i>foi tchéi</i> , paumes de carnard)	0,1134
Hauteur des boutons (<i>yeu tsou</i> , paltes d'oeil).	0,0801
Fond, ouïe transversale antérieure où passent les chevilles (<i>tchéi tchéi</i>)	0,0567 × 0,3726
Longueur des chevilles (<i>tchéi</i>)	0,1530

Les chevilles, soit en bois, soit en pierre, au nombre de sept, sont rangées dans l'ouïe transversale et tournent à frottement dans la table d'harmonie appliquée à cet endroit contre le fond; la cheville est dans la partie supérieure percée d'un canal parallèle à l'axe, puis infléchi à angle droit, de sorte que l'orifice inférieur soit sur le côté de la cheville juste au-dessous du fond du khin. Par ce canal passe une mèche de soie qui fait boucle à la hauteur du chevalet, s'enroule autour de la cheville à partir de l'orifice inférieur, puis retombe en torsade. En tournant la cheville, on accroît la tension de la mèche, qui tend la corde nouée dans la boucle sur le chevalet.

Les cordes, du chevalet au faux sillet, mesurent 29,916; elles sont de soie; le fil, *luên*, est formé de 36 baves, *kyên* : 1^{re} corde (extérieure ou gauche), 108 fils; — 2^e corde, 96 fils; — 3^e corde, 81 fils; — 4^e corde, 72 fils; — 5^e corde, 64 fils; — 6^e corde, 54 fils; — 7^e corde (intérieure ou droite), 48 fils. Ces nombres sont les mêmes que ceux qui expriment la longueur des cinq premiers lyü dans le système classique. Les tons ou marques se comptent à partir de la droite (front); les intervalles ne sont ni tempérés ni pythagoriciens².

Pour la musique officielle, le khin est aujourd'hui accordé sur le chalumeau; la 1^{re} corde donne hō = ré et peut être montée d'un lyü³.

La difficulté d'appliquer au khin la gamme officielle

des Tshing paraît dans cette échelle à la distance excessive *ré# sol* ou *mi sol#*; de plus, même en par-

tant de *ré#*, la division en parties aliquotes simples ne peut reproduire les notes officielles; ainsi les tierces de *ré#* seraient *fa#* et *fa#(sol)*, notes absentes de la gamme (voir ci-dessous et p. 112).

Laisant désormais de côté l'accord officiel, je m'occuperai seulement de la musique classique des lettrés. Tous les autres instruments sont, en effet, abandonnés à des professionnels assez peu estimés, au plus en joue-t-on par désaveuement, dans le peuple, dans la partie la moins relevée des classes moyennes, chez les gens qui fréquentent les théâtres et recherchent les plaisirs vulgaires. Le khin, au contraire, est estimé de l'aristocratie intellectuelle, qui le pratique encore un peu. De là la saveur poétique de sa terminologie, le symbolisme de ses formes, les préceptes minutieux pour le choix de son bois, la confection de ses cordes; de nombreuses légendes et anecdotes s'y rattachent où figurent les plus grands sages, y compris Confucius; à le fabriquer des luthiers sont devenus célèbres et depuis le vi^e siècle ont laissé leur nom jusqu'à nous : toute une littérature est consacrée à cet instrument.

Foü-hi, le premier souverain mythique, inventa le khin, qui est ainsi l'instrument par excellence de la race chinoise, le cheng, pour antique qu'il soit, appartenant un peu aux barbares. Foü-hi prit du bois d'éléococca; il fit la table d'harmonie arrondie comme le ciel, le fond plat comme la terre; l'étang du dragon a huit poches pour agir sur les huit vents, l'é-

Echelles officielles : fondamentale (en kôu-syên) — printemps (en kyâ-tchéong) — automne (en nân-lyü).

Echelle fondamentale

printemps

automne

tang du phénix à quatre pouces pour imiter les quatre saisons; les cinq cordes représentent les cinq éléments; les sept cordes, Wen wáng ayant ajouté la 6^e et Wou wáng la 7^e, correspondent aux sept corps célestes. A l'époque historique, nous trouvons le khin mentionné dans le *Yi li*, dans le *Tcheou li*, dans le *Yüé ling*⁴, pour les cérémonies les plus solennelles. Confucius, à la maison, en promenade, en voyage, avait toujours son khin avec lui; il en jouait devant ses disciples et leur expliquait le sens caché des mélodies; il en jouait avec le même calme dans le danger⁵ montrait ainsi sa grandeur d'âme. Vù Pô-yü, qui vit probablement au iv^e siècle avant l'ère chrétienne, est connu uniquement pour son talent sur le khin, et découlaient de son élévation morale : un seul musicien.

1. Ces dimensions ne sont pas rigoureusement observées. Pour le fond du khin, voir la fig. du *tschên* 204; toutefois les ouïes du khin sont rectangulaires, non rondes, et placées différemment.

2. N^o 67, liv. 31, ff. 16, 17. — N^o 65, liv. 33, ff. 14, 15. — N^o 103, sect. *Tung luéi tséin*. — N^o 86, 2^e partie 6), f. 4.

3. N^o 60, liv. 23, f. 14 v^o. — N^o 67, liv. 30. — N^o 86, 2^e partie

f. 17, etc. — N^o 20 c), liv. 1^{er}, ff. 21, 22.

4. N^o 7, c), 6.

Tchông Tseù-khi, était capable de le comprendre; Tseù-khi étant mort, Pô-yâ renonça à son instrument.

Il subsiste du ¹er siècle P. C. une liste d'airs pour le khin due au musicien et lettré Tshai Yông¹. Celui-ci donne le titre, indique les circonstances, souvent légendaires, où la poésie a été composée; fréquemment, sous un titre et sur un sujet connus, un chant nouveau avait cours, était mis en musique; à ainsi pour les pièces intitulées *Loi ming*, *Fü thün*, *Tcheou yô*, qui diffèrent des odes de même nom du *Chi King*². Les auteurs indiqués sont parfois des inconnus, parfois Tcheou kông, Wên wâng³, Yü Pô-yâ; Confucius serait l'un des plus féconds de ces compositeurs anciens; beaucoup de ces attributions sont évidemment fictives, et elles jettent la suspicion sur les moins invraisemblables. L'ouvrage n'est guère plus qu'une liste bibliographique et ne contient pas un mot de musique. Des titres d'airs pour le khin et pour d'autres instruments sont accompagnés d'indications aussi légendaires dans plusieurs autres ouvrages: *Yô fou koué tchi yáo kyâi*⁴, *Yô choui*⁵, *Khin khyi phou loi*⁶. Mais ces notices ne nous apprennent pas si les chants anciens qu'elles citent, subsistaient à l'époque où elles étaient rédigées; de plus, comme le *Khin tshao*, elles n'ont rien de musical. Un même titre a servi à une série de poésies qui n'avaient presque rien de commun; les mélodies étaient dans le domaine public; un air connu, tel quel ou légèrement modifié, était adapté à un chant nouveau; plus rarement un air était inventé soit pour une ancienne chanson, soit pour un poème neuf. La confusion est donc grande. Les lettrés se sont, comme il est naturel, occupés surtout des poèmes; ils en ont noté l'origine et les transformations, laissant dans le pénombre la phrase musicale qui n'existait que quand elle était exécutée et entendue, qui demeurerait inexprimable en langage ordinaire. La notation musicale même était insuffisante à en exposer le détail; elle n'était accessible qu'à un petit nombre. Les habitudes du langage s'étant ainsi établies, nous pouvons assez rarement affirmer que l'auteur entend parler de la mélodie, et non pas du poème (voir pp. 187, 190, 200, etc.). Il se peut donc qu'après des textes poétiques qui ont certainement varié, les airs classiques aient duré fort longtemps; il se peut que quelques-uns aient été transmis à peu près fidèlement de l'antiquité aux Thang et des Thang jusqu'à nous; la persistance reconnue de la construction du khin à 7 cordes, la division de la corde en parties aliquotes simples, plus tard la nature de la notation, étaient propres à faciliter cette longévité de la phrase musicale, encore mieux que le respect de la tradition inné aux écoles chinoises. Mais, si cela

est possible, nous ne saurions affirmer que cela est réel; et comme, parmi les airs classiques écrits qui sont exécutés aujourd'hui, plusieurs offrent des textes musicaux multiples, assez divergents, il est évident que ceux-ci ne sont pas indemnes, et il devient douteux que les autres aient échappé aux injures du temps (voir pp. 187, 190, etc.). Un ouvrage contemporain, le *Thyên wên kô khin phou*⁷, renferme plusieurs airs déjà cités par les listes anciennes et attribués à Confucius et à d'autres personnages antiques; il donne aussi des airs dont il fait remonter l'origine à l'époque des Thang⁸; mais ces assertions ne doivent être acceptées qu'avec toutes les réserves formulées plus haut. Seule une étude du style musical des diverses pièces classiques pourrait fournir quelque clarté.

Depuis l'antiquité historique et légendaire, le khin est resté essentiellement le même. On parle, il est vrai, de variations: le premier khin de l'ou-hi avait 27 cordes, il fut ensuite réduit à 13; on cite aussi des instruments à 20 cordes, à 12 cordes, et l'on trouve dans l'orchestre impérial des Sòng et des Yüên des khin à 1, à 3, à 5, à 7, à 9 cordes⁹. Mais ces formes anciennes ou aberrantes n'ont existé qu'à l'état sporadique. La division en parties aliquotes simples étant

Longueurs proportionnelles du chevalet-chevillier au :	Rapports des vibrations	Intervalles	Notes
sillet	1	1 ^{re}	mi ₂
13 ^e ton	7/8	2 ^e maj.	fa
12 ^e —	5/6	3 ^e min. *	sol
11 ^e —	4/5	3 ^e maj.	sol #
10 ^e —	3/4	4 ^{te}	la
9 ^e —	2/3	5 ^{te}	si
8 ^e —	3/5	6 ^{te} maj.	si #
7 ^e —	1/2	7 ^{te}	do
6 ^e —	2/5	10 ^e maj.	do #
5 ^e —	1/3	12 ^e	ré
4 ^e —	1/4	15 ^e	ré #
3 ^e —	1/5	17 ^e maj.	mi
2 ^e —	1/6	19 ^e	mi #
1 ^{re} —	1/8	22 ^e	fa

très facile à réaliser, fût-ce au moyen d'une simple bande de papier ou d'étoffe pliée en 4, puis en 5, puis en 6¹⁰, il y a des chances pour que, comme l'affirment les auteurs, cette échelle exacte ou transposée se soit maintenue depuis l'origine. Tchou Hi¹¹ se plaint toutefois que, depuis une époque récente, des joueurs de khin prenaient le tchông-lyü (*la*) comme tierce du hwâng-tchông (*mi*); il paraît entendre non seulement que la corde qui aurait dû être accordée en sol # était accordée en *la*, mais aussi que sur la corde du hwâng-tchông la note kyô (tierce) était prise trop haut; mais,

1. N° 91. Le *Khin tshao* forme deux livres et un supplément, contenant respectivement 26, 24 et 3 notices. Les 24 pièces citées dans le livre 2 sont désignées comme «chanse mélan de Hô-kyên»: on sait le rôle du roi de Hô-kyên dans les premiers travaux pour la constitution des anciens livres, mais le patronage ainsi invoqué n'implique pas l'authenticité des pièces. Quelques-unes de celles-ci sont récentes: une (n° 29) est attribuée au général Hwé Khyü-ping (+ 117 A.C.; voir n° 36, 38, 55, 7, 4, etc.); la suivante est relative à une femme du Palais qui fut donnée en mariage au chef des Huns (voir p. 82, note 6; p. 190).

2. N° 2. *Syau pi*, *Loü ming*; *Wên fong*, *Fü thün*; *Chou min*, *Tcheou pi*. — N° 13, pp. 174, 117, 28.

3. Due de Tcheou (1231-1135 ?), père de Wou wâng qui conquiert le trône impérial.

4. N° 92.

5. N° 69 (Y. I. t., liv. 103, f. 34, etc.).

6. Par le bonze Khyü-yue sous les Sòng (N° 62, liv. 103, f. 34, etc.).

7. N° 101.

8. Parmi les pièces du *Thyên wên kô khin phou* dont les titres se trouvent dans les listes anciennes, je citerai: *Yü fan* (livre 1), attribué par Tshai Yông à Confucius; — *Pô syu* (liv. 2), attribué par Kyü-yü à Tchang tsou (505-547); — *Choué syen* (liv. 9), attribué par Tshai Yông à

Pô-yü, par Kyü-yü à Syâng (ou Chüang)-ling Mou tsou (époque postérieure à Confucius); — *Tché tsou féi* (liv. 10), attribué par Kyü-yü à Mou-tsou tsou, époque de Suï, roi de Tshai (455-463), seulement cité par Tshai Yông; — *Yéou fan* (liv. 2), cité par Kyü-yü comme pièce de la haute antiquité; — *Wou yé tchi* (liv. 6), attribué par Kyü-yü à Wang Yikling sous Wên ti (423-433); — *Hou kyé tchi pà phé* (liv. 10), attribué par Kyü-yü à Tshai Yün, fils de Tshai Yông.

Voici d'autre part les titres de pièces musicales que le même recueil donne avec noms d'auteurs: *Kin wên chi tsou* (liv. 4), *Wang yün sou tsou* (liv. 9) par Ti Lyâng-kong, qui fut subordonné du gouverneur du Ping-tcheou à l'époque des Thang; — *Pi thyên tshyôu séu* (liv. 5), par Tshai Yông; — *Phing ché lü yün* (livro 10), par Tchéou Tseou-ngha, période des Thang; — *Yü kô* (livro 14), par Lyoué Tseou-hou, du Hô-ling, habitant au Tchéou-min, à la même époque; — *Yün tchéou tshé* (liv. 8), par Tong Thing-lân, des Thang postérieurs (823-846); — *Ki khi* (liv. 14), par Wang Tsai-chou, époque des Sòng (960-1270).

9. N° 60 (Y. I. t., liv. 103, f. 22, etc.). — N° 48 (Y. I. t., liv. 103, f. 14 r.).

10. N° 51, liv. 68, f. 7 v°.

11. N° 75, liv. 1, f. 39, etc.

12. N° 36, liv. 66.

malgré cela, il est d'accord avec les historiens¹ pour reconnaître que seuls et plus que tous les autres les joueurs de khin sont fidèles aux traditions classiques.

Quant à la hauteur absolue de l'accord, Tchou Hi se plaignait déjà qu'on ne s'en inquiétait guère : au lieu d'accorder sur le hō (mi) du chalumeau ou de la flûte

a) son pris comme diapason	b) son répondant
7 ^e corde à vide 6 ^{te} = ut ₃	4 ^e corde, ton 9 6 ^{te} = ut ₃
7 ^e corde à vide 6 ^{te} = ut ₃	5 ^e corde, ton 10 6 ^{te} = ut ₃
4 ^e corde, ton 10 5 ^{te} = ut ₂	6 ^e corde à vide 5 ^{te} = ut ₂
5 ^e corde à vide 5 ^{te} = ut ₂	2 ^e corde, ton 9 5 ^{te} = ut ₂
5 ^e corde à vide 5 ^{te} = ut ₂	3 ^e corde, ton 8 5 ^{te} = ut ₂
4 ^e corde à vide 5 ^{te} = ut ₂	1 ^{re} corde, ton 9 5 ^{te} = ut ₂

c) son résultant pour la corde à vide
2 ^{de} = fa ₃
3 ^{de} = sol ₃
4 ^{te} = la ₃
5 ^{te} = si ₃
6 ^{te} = ut ₃
7 ^{te} = fa ₃

Accords classiques du khin.

1^{re} c. 2^{de} c. 3^{de} c. 4^{te} c. 5^{te} c. 6^{te} c. 7^{te} c.

a), d) cordes 1, 3, 6, baissées.
f), g), e) corde 3 haussée.
h), i) corde 3 baissée.
k), l), j) cordes 2, 5, 7, haussées.

traversière, comme on faisait, dit-il, sous les Thang, on accordait (on accorde encore pour la musique privée) au Jager (voir p. 86). Aujourd'hui on procède par unisson dans l'ordre ci-dessus; la colonne c) du tableau résulte de la colonne b), puisque les tons 9 et 10 donnent la 6^{te} et la 4^{te}; la 1^{re} est identifiée au hwang-tchong grave mi₂². On éprouve ensuite la justesse de l'accord en jouant une formule mélodique fixe : elle procède par des notes qui se suivent semblables deux à deux, mais obtenues sur des cordes différentes (par exemple ut₃ de la 7^e corde à vide et ut₃ au ton 10 de la 5^e corde, donc 4^{te} de sol₃) et elle se termine par quelques harmoniques, plus propres encore à faire ressortir les dissonances qui auraient échappé d'abord.

Cet accord primitif, le plus répandu, est appelé *tchéng kông tyào*, mode principal de 1^{re}; en baissant, *mán*, *hwàn*, ou montant, *kin*, d'un lyü (1/2 ton) certaines cordes, on obtient d'autres systèmes qui sont indiqués sans divergence par le prince Tsai-yü et par le *Tá tshing hwéi tyên*³ (voir colonne ci-contre).

La 1^{re} est marquée partout dans ce tableau : sa place caractérise le système. Le langage vulgaire applique le nom de *kông*, prime, à la 1^{re} corde, *chäng*, 2^{de}, à la deuxième, et ainsi de suite; de la sorte s'expliquent les noms des systèmes : c), d), systèmes de 1^{re} basse, *mán kông*, puisque la 1^{re} corde est baissée d'un demi-ton; f), g), e), systèmes de 6^{te} haute, *kin yü*, puisque la 6^{te} (5^e corde) est haussée; h), i), systèmes de 3^{re} basse, *mán kyò*, la 3^{re} (3^e corde) étant baissée; k), l), j), systèmes de 2^{de} aiguë, *tshing chäng*, la 2^{de} (2^e corde) étant haussée⁴. Les systèmes sont désignés aussi par le nom du lyü qui est prime, et répondent aux douze gammes du système de *kông*; ils sont rangés souvent dans l'ordre des 4^{tes} ascendantes à partir de *hwang-tchong* (mi), parce que dans cet ordre, en passant d'un système au suivant, une seule corde à chaque fois est haussée d'un lyü : a) système de *hwang-tchong*, f) système de *tchong-lyü*, k) système de *wou-yi*, d) système de *kyü-tchong*, i) système de *yi-tse*, b) système de *li-lyü*, g) système de *jwei-pin*, l) système de *ying-tchong*, e) système de *kou-syên*, j) système de *nán-lyü*, c) système de *thai-tcheou*, h) système de *lin-tchong*.

1. Par exemple *Kyèou thang chôn*, N° 48, liv. 20, f. 6 v° : « seuls les joueurs de khin se transmettent encore de vieux airs de Tchouéi-té Háu, ainsi que le système aigu et le système du sé. »

2. N° 103, section *Huò hén yá*.

3. N° 85 (Y. I. L., liv. 105, ff. 16, 17). — N° 65, liv. 33, f. 15. — N° 11 section *Tchéng chi tsé chi chü tyé*.

4. Les autres formules de mode indiquées par le n° 103 diffèrent de celles du prince seulement en ce que la 1^{re} corde donne *ying* (ré) *hwang* (mi), *li* (fa), ou *hwang*, *li*, *thai* (fa), au lieu de *jwei* (fa) *li* (si), *yi* (ré), ce qui tient à l'emploi d'un autre diapason. Des deux systèmes on question l'un provient du *Tchi hén khin thoá*, de *Kyáng Fou*, l'autre du *Khin yün*, de Tchou Tsou-ngang : ce dernier vivait sous le Yuan.

Tablature du système de prime¹.

[illegible]

Nota. La place de l'indication $\frac{16}{27}$ est un peu à droite du 8^e ton.

On remarquera que la place de pression pour les notes ne coïncide pas partout avec les lignes verticales des tons. Quelques calculs très simples montreront la raison des écarts suivants en fixant la fraction répondant à chaque degré :

Intervalles.	Fractions vibrantes correspondantes.	Fractions vibrantes.	Tons correspondants.	Intervalles.	Fractions vibrantes correspondantes.	Fractions vibrantes.	Tons correspondants.
1 ^{re}	1	= 1	0	3 ^{re} dim.	$128 \times 4/3 = 512$	{ compris entre 3/4 et 2/3 }	10
2 ^{de}	1/2	= 1/2	7		$243 \times 4/3 = 729$		9
3 ^{de}	2/3	= 2/3	9	4 ^{re}	3/4	3/4	10
4 ^{de}	$2/3 \times 4/3 = 8/9$	> 7/8	13	7 ^{re} min.	$3/4 \times 3/1 = \frac{9}{12}$	{ compris entre 3/5 et 5/9 }	8
6 ^{re} maj.	$8/9 \times 2/3 = \frac{16}{27}$	< 3/5	8	3 ^{re} min.	$\frac{9}{27} \times 3/2 = \frac{3}{8}$	> 5/8	12
3 ^{re} maj.	$\frac{16}{27} \times 4/3 = \frac{64}{81}$	< 4/5	11	6 ^{re} min.	$\frac{27}{32} \times 3/4 = \frac{81}{128}$	{ compris entre 2/3 et 3/5 }	9
7 ^{re} maj.	$\frac{64}{81} \times 2/3 = \frac{128}{243}$	{ compris entre 5/9 et 1/2 }	7				8

La 6^{te} et la 3^{re} majeures sont prises un peu plus haut que le ton marqué et se rapprochent ainsi des mêmes degrés dans la gamme ancienne des tuyaux (p. 112, note 2). De la tablature fondamentale on tirera facilement les tablatures des autres systèmes.

PRÉLUDES DU SYSTÈME DE PRIME FONDAMENTALE

Les joueurs de khin reconnaissent trois sortes de sons : ceux qu'on tire de la corde résonnant à vide, ou *sàn ch'eng* ; ceux obtenus avec la corde pressée sur la table d'harmonie par un doigt de la main gauche,

Prélude en prime (mi) dominante, kōng yīn².

Moderato (en syst *a*)



dit ngìn chhng; ceux pour lesquels le doigt de la main gauche flotte, *fàn*, effleure la corde, et qui sont appelés *fin chhng*. Les deux premières sortes sont des sons ordinaires; les sons de la troisième sorte sont

1. Vu 86, 2^e partie b), f. 4, etc., et figures.

2. N° 103, liv. IV. — Dans ce morceau transcrit et dans les suivants les chiffres marquent les cordes du khin.

des harmoniques¹ : ils ont un timbre cristallin très spécial et sont qualifiés de « célestes » ; la main gauche doit alors effleurer la corde « comme la libellule rase les eaux, comme l'abeille et le papillon butinent sur les fleurs »². Le doigté de la main gauche comporte sous un grand nombre de formes des glissés, *yin*, *ndo*, *ts'huang*, *teou*, *ts'hou*, *tyao*, qui s'opèrent pendant que la corde résonne et produisent un passage graduel d'une note à une autre, à intervalle de demi-ton, de 3^{es} mineure, de 5^{te}, ou à distance plus grande encore ; ces glissés se font en montant ou en descendant, avant ou après la note, ou comme passage d'une note à l'autre ; parfois le glissé est simple, souvent il comprend plusieurs allées et venues dans des limites fixes d'où résulte une sorte de chevrottement ; je m'abstiens souvent d'indiquer ces glissés dans mes transcriptions. Plus rarement les notes sont piquées, *thao*, arracher. Le pouce, l'index, le médius et l'annulaire de la main droite attaquent la corde à l'aller, *ts'hou*, ou au retour, *joit*, soit isolément, soit les trois doigts à la fois. Ces diverses attaques peuvent se combiner en succession rapide, à deux, à trois, jusqu'à sept à la fois, sur une même corde tenue à un même ton. Plusieurs cordes peuvent être ébranlées successivement et rapidement, *li*. Deux notes identiques, par exemple *fa*#, peuvent être données par deux doigtés très différents et sur deux cordes différentes ; ces notes peuvent même être simultanées : de même hauteur, elles diffèrent cependant de timbre et sont distinguées par un musicien exercé. Les accords plaqués existent soit par eux-mêmes, *ts'wò*, *joé yí*, *thong ch'ung*, soit par prolongation ou répétition d'une note qui se réunit, *hò*, à une note nouvelle, *fáng hò*, *ying hò*, *thao hò*. On a ci-dessus des exemples de l'un et de l'autre : l'un d'eux est un accord de 2^{es}.

Pour ce morceau et les suivants jusqu'à la p. 170, Lamentation du vent et du tonnerre, l'échelle normale est *mi fa# sol# (la#) si ut# (ré#)*. On observera que le morceau cité renferme non seulement l'octave diminuée (*ré#*), mais même la note *la*, qui est étrangère au système. La note qui domine et revient le plus souvent, qui conclut le morceau et qui en marque le début, est très exactement le *mi* ; un rôle important est dévolu à la 5^{te} (*si*). Aucune indication rythmique.

Prélude en 2^{de} (*fa#*) dominante, *cháng yin*³.

Moderato (en système *a*)



Prélude en 6^{te} (*ut#*) dominante, *yü yin*⁴.

Moderato (en système *a*)



1. En touchant légèrement la corde on détermine la formation d'un nœud de vibrations ; si le point choisi est à la moitié de la longueur, les deux parties égales vibreront indépendamment ; si le point est à $\frac{1}{3}$ ou à $\frac{2}{3}$, il se formera trois segments. D'où pour les harmoniques le tableau ci-contre, en prenant une corde accordée sur *mi*₂ (troisième du kien).

2. N° 103, section *Tchi k'yoü*, ff. 18, 19.

3. N° 104, liv. 3. L'accord final comprend deux harmoniques.

4. N° 103, liv. 9.

	Tons.	Fractions vibrantes.	Intervalle.	Notes.
Harmoniques.	0	1	1 ^{ma}	<i>mi</i> ₂
	7	$\frac{1}{2}$	5 ^{ve}	<i>mi</i> ₃
	5 ou 9	$\frac{1}{3}$	1 ^{re}	<i>si</i> ₂
	4 ou 10	$\frac{1}{4}$	2 ^{de}	<i>mi</i> ₄
	3 ou 8 ou 11	$\frac{1}{5}$	3 ^{es}	<i>sol</i> ₂ <i>fa</i> ₄
	2 ou 12	$\frac{1}{6}$	4 ^{te}	<i>si</i> ₄
	1 ou 13	$\frac{1}{8}$	2 ^{de}	<i>mi</i> ₅



L'aurore printanière pénètre le ciel.

[illegible][illegible]

(en syst. A)

(en syst. A)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of notes with fingerings (7, 8, 9) and a large slur covering several measures. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It contains notes with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and a large slur covering several measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

3. № 103, liv. 2.
4. № 103, liv. 2.

Conversation bouddhique.

Ch'i thán, en 2^{de} dominante, fragment f. 4 vo¹.

Lamentation du vent et du tonnerre.

F'ong l'ei yin, en 3^{de} dominante, début du 2^e morceau¹.

Les exemples suivants appartiennent à d'autres systèmes, moins utilisés que le système de 1^{re} principale, à en juger par le nombre restreint des pièces contenues dans les recueils.

Ah! les iris.

Yi lán, mélodie attribuée à Confucius, 1^{er} et 2^e morceaux².

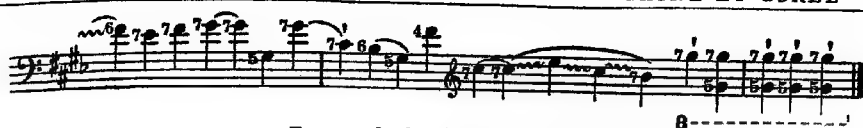
Système b, la 3^e corde est baissée d'un lyü, l'échelle est donc si ut# mi# (fa) fa# sol# (la#). — Notes essentielles si, mi#b, la#b; remarquez que la notation chinoise ne distingue pas ré# de mi#b, sol# de la#.



1. N° 103, liv. 3.

2. N° 103, liv. 7 a).

3. N° 103, liv. 11.

**Promenade du génie protecteur.***Hyū syū yeou, 3^e morceau¹.*

Système c), les 1^{re}, 3^e, 6^e cordes sont baissées d'un lyū; échelle fa# sol# si b (ut) ut# mi b (fa). — Notes essentielles fa#, si b, ut#.

(en système c)

**Au printemps dans la montagne entendre le coucou.***Tchhwēn chūn thīng tōu kyuēn, 7^e morceau².*

Système k), les 2^e, 5^e, 7^e cordes sont haussées d'un lyū; échelle ré mi fa# (sol#) la si (ut#). — Notes essentielles ré, fa#, la.

(en système k)

**La vigueur du coursier.***Ki khi, mélodie de Wāng Tsin-chou, 8^e morceau³.*

Système f), avec la 5^e corde haussée; échelle la si ut# (ré#) mi fa# (sol#). — Notes essentielles la, ut#, fa#.

(en système f)

**Cornet tartare en 18 morceaux.***Hōū hyū chū pā phō, mélodie de Tshái Yēn, 16^e morceau⁴.*

La 1^{re} corde est baissée, la 5^e est haussée; échelle fa# la si b (ut) ut# mi (fa); cette échelle ne répond à aucun des systèmes. — Notes essentielles fa#, la, ut#; le si b produit un effet de chromatisme inattendu.



1. N^o 103, liv. 12.
2. N^o 103, liv. 13.

3. N^o 103, liv. 14.
4. N^o 103, liv. 16.



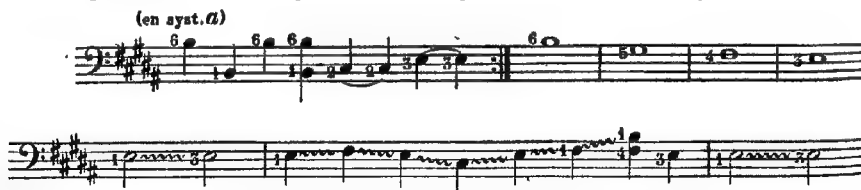
Le *Thiên văn hồ kha phôi*¹ contient quatre pièces intitulées *Phùng châu* écrites en quatre systèmes différents : h, c, f, k; en étudiant le 1^{er} morceau de chacune, on reconnaît qu'à l'exception de la première, ce sont de simples transpositions; encore la divergence observée entre la première et les autres est-elle de la nature suivante :



Trois autres pièces² intitulées *Phùng châu lô yén*, en système de prime principale, une en fa \sharp dominante, deux en ut \sharp dominante, se rapportent pour le début à la même inspiration, mais sont ensuite différentes des premières et différentes entre elles : 1^{er} exemple en *chàng yén* (liv. 4); 2^e exemple en *yü yén* (liv. 9).



La différence ne réside pas dans le ton, mais dans le développement. Un bon nombre de mélodies sont données sous des formes multiples, soit dans le même recueil, soit dans des recueils différents; par une étude détaillée seule on pourrait rendre compte des rapports et chercher le texte original. A titre d'exemple on peut comparer le début des deux pièces *Kão chün*, la première attribuée à Yü Pô-yâ³.



1. N° 103, liv. 11, 12, 14, 16.
2. N° 103, liv. 4, 9, 10.

3. N° 103, liv. 1.

(en syat.)

Musical notation for the bass line of "En syat." The key signature has two sharps (F# and C#), indicating D major or B minor. The time signature is 6/8. The melody consists of eighth notes and quarter notes across several measures.

Second staff of musical notation, featuring a bass clef, key signature of one sharp (F#), and a series of eighth and sixteenth notes with fingerings.

Pour compléter l'idée de la musique de kbtñ, il faut noter que le rythme est irrégulier; il suit le rythme poétique un peu sur le modèle des hymnes pp. 131 et 134; toutefois il est fréquent, non constant, qu'un mot réponde à une note principale, les notes secondaires des glissés et autres ornements restant sans contrepartie verbale; parfois deux mots sont pour une seule note ⁴. On se rend compte de ces principes dans les pièces où le texte poétique est donné.

La notation du khin indique la corde, le ton ou marque et le doigté; elle ignore la note : on conçoit que cette écriture très délicate, très précise, très compliquée, présente pour la musique des chances spé-

[illegible]

1. № 103, liv. 10, Tō *chan yin*; liv. 16, *Nyuan yō wō*.

ciales de durée, puisqu'une erreur de chiffre rendrait la mélodie absurde et inexécutable. Voici la valeur de quelques-uns des signes que l'on voit sur la planche :

庚 pour 散學六 *sán pǔ lyeou* : corde à vide; attaquez avec le pouce de la main droite en revenant vers le corps; 6^e corde.

替 pour 腕五八招起 *kwéi wou pǔ thao khi* : attaquez la corde avec l'ongle du pouce gauche, pendant que l'annulaire gauche appuie de la première phalange à la hauteur du ton 5 plus 8/10 (près du ton 6).

省 pour 少息 *chào xī* : arrêtez un peu.

蓋 pour 大一抹挑六 *tá yí mò thyo lyeou* : pouce gauche; 1^{er} ton; avec l'index droit attaquez en venant vers le corps, puis en retournant; 6^e corde.

起 pour 從頭再作 *tshóng theot tsái tsò* : reprenez du début.

已 pour 泛起 *fán khi* : commencez les harmoniques.

La musique rituelle n'emploie guère que les cordes à vide attachées par le médius revenant vers le corps,

勾 *heou*, et beaucoup moins avec l'index s'éloignant du corps, 挑 *thyo* : la notation et le doigté sont donc d'une grande simplicité; parfois on trouve la 3^e ou la 4^e du son de la corde à vide.

« L'existence de recueils pour le khin remonte à Yōng-inn Tcheou. Ensuite Tchào Yè-li l'a imité. Tshào Jeou a inventé le procédé des caractères abrégés qui s'est transmis jusqu'à présent sans changement. » Tchào Yè-li se rendit à la Capitale au début des années Tchéng-kwān, vers 637; d'après la tournure de la phrase il semble que Tshào Jeou lui soit postérieur; le langage abrégé du khin fut donc vraisemblablement imaginé sous la dynastie des Thang, à laquelle remontent une grande partie de la terminologie musicale et probablement la notation de la flûte traversière.

113 Kī khin², modification du khin introduite par un artiste de renoum, Lyeou Yün, fils de Lyeou Chì-long; les cordes étaient liées sur des tubes de bambou et attaquées avec un plectre de bambou.

114 Khōng-heou³. Le khōng-heou, inusité aujourd'hui, existait dans l'orchestre des Ming. Le corps de l'instrument, en bois de catalpa, a une ressemblance générale avec celui du sù 116, mais le front se relève en une sorte de manche sculpté en forme de tête de dragon; sur un chevalet transversal passent 20 cordes tendues par autant de chevilles. Longueur de l'instrument, 42,8; largeur, 0,5; épaisseur, 0,6. L'absence de figure empêche de comprendre les détails de construction.

D'après le *Sóng chōu* citant le Fōng sōi thōng yí⁴, le khōng-heou fut employé dans quelques cérémonies religieuses sous Wou ti après la conquête du Nán yuē (411 A. C.); un peu plus tard il fut réservé à la musique des banquets,

dite de Tchhoù; son nom apparaît sous diverses formes khàn-heou, khōng-heou, khōng-heou, et avec des étymologies fantaisistes : ce serait donc un instrument étranger, probablement méridional. Le Kyeou thāng chōu⁵ lui donne 7 cordes attaquées avec un plectre en bois; on le nomme aussi ngò khōng-heou par opposition au chōu khōng-heou 121.

115 Mī-khyōng-tsōng (mī-gyāung' traduit par luth; tsauung' traduit par harpe)⁶, instrument de l'orchestre birman b), formé d'un corps rectangulaire sans fond, prolongé par une tête et une queue relevées qui lui donnent quelque ressemblance avec un crocodile; le dos est percé de 9 ouïes rondes et supporte 8 tons transversaux. A la racine de la queue sont fixés trois anneaux traversés par les cordes attachées d'autre part à la nuque de l'animal à une sorte de silet en cuivre, chān kheou; trois chevilles dans la queue assurent la tension. On joue de l'instrument avec les doigts.

115. Mī-khyōng-tsōng (N° 67, liv. 36, f. 11).

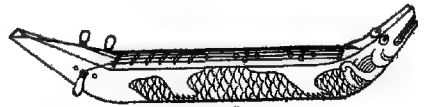


FIG. 209.

Longueur totale	49,14
Longueur du corps sans la tête ni la queue	2,89
Hauteur du corps	0,38
Largeur du corps	0,33
Longueur des tons	0,14
Épaisseur des tons	0,02
Hauteur du 1 ^{er} ton	0,04
Hauteur du 5 ^e ton	0,08
Diamètre des ouïes	0,015

116 Sù. Cet instrument remonte à la même antiquité que le khin : il avait d'abord 50 cordes, et l'empereur Hwáng ti, le jugeant trop émuant sous cette forme, en supprima 25. Tous les classiques le mentionnent à côté du khin. Je ne sais s'il est jamais devenu comme le khin un instrument d'artiste; depuis les derniers siècles il ne sort pas de l'orchestre rituel, il est négligé et oublié même des musiciens du Palais, constate un décret des années Khyên-lōng.

Cet instrument⁷ se pose sur deux supports en bois de 2^e, 392 de hauteur, 1,4418 de largeur. Il est formé d'un fond plat et d'une table d'harmonie bombée, tous deux en bois d'élaeococca verni; la partie principale

116. Profil du sù (N° 103, Sù lgh).



FIG. 210.

de la table est limitée par deux chevalets, lyāng, transversaux en bois dur; à droite du chevalet de droite (antérieur), vers le front, la surface s'incline très légèrement; à gauche du chevalet de gauche (posté-

1. N° 97, section Tshet mon lwin, f. 1 r°. — N° 99, livre 1. — N° 101, liv. 1, f. 60 v°. — N° 103, section Tshì kyū, ff. 1, 2. — Yōng-mén Tcheou, contemporain du prince de Měng-tshāng (Thyēn Wān, de Tshì, ministre de Tshin, † 270 A. C., N° 34, liv. 75); d'après le Chou yuē cité par N° 99, liv. 2, f. 11 v°; personnage douteux. — Tchào Chì-lì, surnom Yè-li (N° 99, liv. 3, f. 34 r°). — Sur Tshào Jeou je n'ai pas d'autre renseignement.

2. N° 46, liv. 29, f. 11 v°. — N° 69 (T. 1, liv. 103, f. 28).

3. N° 61, liv. 183, f. 14 v°. liv. 184, ff. 15, 16.

4. N° 22 — N° 20, liv. 40, f. 48 v°.

5. N° 45, liv. 20, f. 12 v°.

6. N° 67, liv. 36, ff. 11, 12. — N° 66, liv. 33, f. 22 v°. — N° 110, p. 204 (758).

7. N° 63, liv. 33, f. 15 v°. — N° 67, liv. 32, ff. 18, 19. — N° 103, section Sù lgh. — N° 61, liv. 183, f. 10.

rieur), vers la queue, l'inclinaison est beaucoup plus marquée. Le fond est percé de deux ouïes; l'antérieure, à gauche du chevalet antérieur, est à peu près

116 a). Chevalet mobile (N° 20 a), liv. 1, f. 23).



Fig. 211.

postérieur, sur la queue, tournent sous le fond, entrent dans l'ouïe postérieure, ressortent par 25 anneaux rangés à gauche du chevalet postérieur et s'attachent chaque corde à elle-même sur le chevalet postérieur; 25 chevalets mobiles, *tehoi*, se placent sous les cordes; jadis on les faisait en jade, ils sont à présent en bois de mûrier.

DIMENSIONS

Longueur totale	99,561
Largeur au front, <i>ngü</i>	1,458
Largeur à la queue, <i>weï</i>	1,2303
Hauteur des pieds antérieurs, <i>tsou</i>	0,2916
Hauteur des dents postérieures, <i>ya</i> (pieds postérieurs)	0,2187
Front, hauteur médiane	0,4274
Front, hauteur latérale	0,1944
Queue, hauteur médiane	0,3615
Queue, hauteur latérale	0,1458
Distance de la table à au front	0,486
d'harmonie (côté) au chevalet antérieur	0,5103
au plan sur lequel au chevalet postérieur	0,54675
repouse l'instrument (à la queue)	0,3645
Hauteur du côté	0,18295
Distance du chevalet antérieur au front	0,789
Distance des deux chevalets	4,374
Distance du chevalet postérieur à la queue	1,458
Hauteur des chevalets, <i>tyang</i>	0,0729
Épaisseur des chevalets	0,0729
Ouïe, <i>yu</i> , antérieure, diamètre	0,4274
Ouïe antérieure, distance du centre au chevalet	0,3645
Ouïe postérieure, largeur vers le chevalet	0,4274
Ouïe postérieure, grand côté	0,5103
Ouïe post., distance du grand côté à la queue	0,3645
Chevalets mobiles, <i>tehou</i> , hauteur	0,1458

Les cordes se comptent à partir du côté gauche (extérieur) de l'instrument; les 12 premières sont dites extérieures et se jouent avec l'index ou le médius de la main droite; les 12 dernières, dites intérieures, se jouent avec le médius ou l'index de la main gauche. La notation est celle du *khin*, réduite à la plus grande simplicité, puisque la corde est toujours attaquée de la même façon et résonne toujours à vide. Toutefois au xvi^e siècle on écrivait seulement le nom des lydi.

L'accord de l'instrument est décrit en détail par le prince Tsai-yü¹. Un premier accord se fait en montant les cordes; on commence par la corde centrale, qui doit donner le même son que la 3^e corde du *khin* (*mi*₂); on accorde ensuite :

1 ^{re} et 2 ^e c. un peu au-dessous de 1 ^{re} c. du <i>khin</i>	(si ₁)
3 ^e et 4 ^e c. avec 1 ^{re} c. du <i>khin</i>	(si ₁)
5 ^e et 6 ^e c. un peu au-dessous de 2 ^e c. du <i>khin</i>	(si ₂)
7 ^e et 8 ^e c. avec 2 ^e c. du <i>khin</i>	(si ₂)
9 ^e et 10 ^e c. un peu au-dessous de 3 ^e c. du <i>khin</i>	(si ₂)
11 ^e et 12 ^e c. un peu au-dessous de 3 ^e c. du <i>khin</i>	(si ₂)
13 ^e à 25 ^e c. avec 3 ^e c. du <i>khin</i>	(si ₂)

On pose ensuite les chevalets mobiles; celui de la 1^{re} corde est à un peu plus d'un demi-pied du chevalet postérieur, celui de la 25^e corde à une distance plus grande du chevalet antérieur; les autres sont disposés à la suite en deux lignes qui doivent dessiner le vol d'une troupe d'oiseaux sauvages, *yên tchéu*, c'est-à-dire un angle. Enfin, quand on est sur le point d'exécuter un morceau, on accorde en déplaçant les chevalets et en se réglant pour les douze cordes extérieures sur les sons tirés des cordes 1 à 5 du *khin* au ton 10, au ton 9 et entre les tons 9 et 10; on a ainsi la série chromatique de *mi*₂ à *mi*₁. L'auteur identifie le *mi* du sé 1^{re} corde au *mi*₂ du *khin* 3^e corde; il semble bien difficile qu'une corde beaucoup plus longue et beaucoup plus grosse donne exactement le même son; il peut y avoir une erreur d'octave; quoi qu'il en soit, je me conforme au texte. Les cordes 13 à 24 sont accordées, par déplacement des chevalets, à l'octave des cordes 1 à 12; la 25^e est mise à l'octave de la 13^e.

Le *K'ing tekhuân p'it pyên*² indique un autre accord. L'exécutant fait toujours résonner à la fois les cordes

Echelle du sé (N° 30).



116 b). Table du sé et disposition des chevalets (N° 80, 2^e part. b). — Echelle officielle.

cordes extérieures, série mâle

cordes intérieures, série femelle

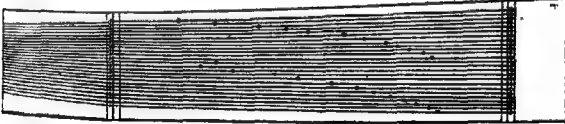


Fig. 212.

1 et 13; 13 et 25; 2, 3, 14 et 15; 4, 8, 16 et 17, etc. Le procédé ainsi décrit correspond à la notation des hymnes rituels, qui comporte deux notes à l'octave l'une de l'autre³.

Aujourd'hui l'accord étant différent, les chevalets sont disposés sur deux lignes parallèles comme dans la

1. N° 78, ô, lb, 17.
2. N° 30 (Y. l. t., liv. 10^e, f. 3).

3. N° 20 a), liv. 2.

figure. L'accord contemporain a été officiellement fixé; il est variable avec les mois et la nature des rites¹. Pour quelques indications supplémentaires et en partie divergentes, voir V. Ch. Mabillon, *Catalogue descriptif et analytique*, etc., 4^e vol., 1^{re} livraison (Gand, 1909) (2217).

117 Tchêng². Cet instrument est un sé de petite taille, en bois d'élocococa; le modèle ordinaire, employé dans la danse *Không-lông* et dans l'orchestre mongol b), a 14 cordes, chacune de 84 fils; longueur totale 4⁷/₈, 7385, largeur au front 0,729, largeur à la queue 0,648, hauteur et épaisseur des chevalets fixes 0,0437, distance des chevalets 2,645.

Le modèle de l'orchestre mongol a) est plus petit et n'a que 6 cordes. Les plus grands tchêng se posent sur des supports en X.

Cet instrument est originaire du pays de Tshin³; il aurait été inventé par le général Mông Thyeu⁴; il a été imité par King Fung pour son tchwen 204. Tchên Yang mentionne des tchêng à 8 cordes, à 12 cordes, à 13 cordes, les deux derniers accordés sur la gamme des lyü. On jouait des uns et des autres avec un onglet en os de cerf. Le *Ti ming hwéi tyên* connaît le même instrument sous le nom de *tchên*⁵ avec 9 cordes, le corps long de 3⁷/₉.

117. Tchêng (N° 102, liv. 9, f. 44).



Parmi les instruments envoyés à la cour des Thang par la Birmanie⁶ figure un tchêng 118 de 4 pieds sur 0,7 monté de 9 cordes, que l'on règle au moyen de 18 chevalets mobiles; le corps de l'instrument est fait d'un morceau de bois évidé et taillé en forme de crocodile: par là ce tchêng rappelle le *mî-khyông-tsông* 115.

119 Tchou⁷, instrument ressemblant au tchêng, mais muni d'un manche; les treize cordes étaient pincées avec un plectre de bambou; longueur du corps, 4⁷/₈, 2; longueur du manche, *king*, 0,3; circonférence du manche, 0,43; longueur de la tête, *cheou*, 0,75; largeur de la tête, 0,65. L'accord se fait avec des chevalets mobiles de *hwang-tchông*, à *hwang-tchông*. La tradition veut que, lors de sa visite à Phéi (496 A. C.), l'empereur Kao tsou ait joué de cet instrument.

120 Thyeu pao⁸, instrument à 14 cordes et à 6 chevalets mobiles présenté à l'Empereur dans les années Thyeu-pao (742-755) par le musicien Jên Yèn.

121 Chou không-heou⁹ ou pû không-heou¹⁰, instrument à 22 cordes, d'origine septentrionale; le corps en était courbe et allongé; il était tenu dressé entre les bras de l'exécutant. C'était donc une sorte de harpe. L'empereur Ling (467-189) aimait beaucoup cette musique.

1. N° 86, 2^e partie ô), ff. 24 à 31. — Voir aussi n° 20 a), liv. 1, ff. 24 à 26, un accord différent qui se rapproche de celui du n° 30 (*kü-tchông*, cordes 1, 6, 11, 11, 19, 24; *tchông-lyü*, cordes 2, 7, 12, 19, 20, 23, etc.).

2. N° 67, liv. 33, ff. 10, 11. — N° 65, liv. 33, f. 19 v°. — Voir aussi V. Ch. Mabillon, *Catalogue descriptif et analytique*, etc., 1^{re} vol., 1^{re} livraison (Gand, 1909) (2218, 2219).

3. N° 45, liv. 20, f. 12 r°. — N° 60 (Y. I. L., liv. 116, f. 2 r°). — N° 64, liv. 183, f. 13 v°.

122 Tsong-kao-ki¹¹ (comparer *tsaung*¹² traduit par harpe; *gauk*, id.), instrument de l'orchestre birman b), formé d'un corps en bois, allongé, arrondi en dessous, plat et recouvert de cuir à la partie supérieure, qui est percée de quatre onies rondes; le corps se

122. Tsong-kao-ki (N° 67, liv. 36, f. 10).

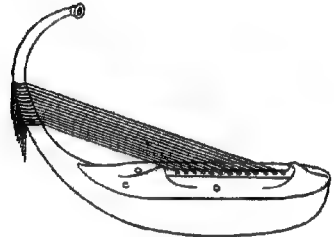


Fig. 214.

prolonge par un manche recourbé; une arête en bois placée longitudinalement sur la table d'harmonie sert de chevalet, *foü cheou*; les 13 cordes sont tendues du chevalet au manche. On en joue avec les doigts; longueur du corps, 2⁷/₈, 25; largeur du corps, 0,53; hauteur du corps, 0,55; longueur du manche, 2,40; hauteur du chevalet, 0,08; longueur des cordes, 3,00; diamètre des onies, 0,05.

123 Phi-phé¹³, sorte de guitare, instrument très populaire qui figure aussi dans plusieurs orchestres du Palais. Le corps est en bois d'élocococa avec table d'harmonie plate et dos bombé; le ventre renferme une âme qui est un fil ou une fine lamelle d'acier; le manche est recourbé en arrière, terminé par une sorte de palette; la table d'harmonie est percée de deux onies et porte un chevalet, *foü cheou*; le manche dans la partie fuyante est évidé, les cordes pénètrent dans le creux et s'enroulent sur 4 chevilles en bois dur; dix-sept tons, 11 étroits, *phin*, et 4 épais, semi-cylindriques, *syang*, sont disposés sur la table et le manche; les premiers sont en bambou, les autres en huis.

Distance de l'extrémité du manche à celle de la table . . .	2 ⁷ / ₈ , 1273
Largeur de la table . . .	0,805
Épaisseur des côtés . . .	0,0483
Épaisseur médiane du corps . . .	0,1213
Longueur du manche, <i>ping</i> , partie droite . . .	0,324
Longueur du manche, partie fuyante . . .	0,3045
Largeur du manche . . .	0,083
Distance du chevalet au silet, <i>chou khou</i> . . .	2,16

1 ^{er} ton <i>syang</i> 1,03	5 ^e ton <i>phin</i> (1/2 corde) 1,08
2 ^e — 1,8225	6 ^e — 0,96
3 ^e — 1,7060	7 ^e — 0,9118
4 ^e — 1,62	8 ^e — 0,8533
1 ^{er} ton <i>phin</i> 1,41	9 ^e — 0,81
2 ^e — 1,3668	10 ^e — 0,77
3 ^e — 1,32	11 ^e — 0,6846
4 ^e — 1,215	12 ^e — 0,61
	13 ^e — 0,607

4. Commandant en chef sous Chi liwáng-ti, repoussa les Huns et construisit on parlo la grande muraille; après la mort de l'Empereur fut contraint de se donner la mort (209 A. C.). Voir n° 34, liv. 55.

5. Ce signe ne se trouve pas dans les dictionnaires; c'est par analogie que je le prononce *tchên*.

6. N° 46, liv. 223 c), f. 15 r°.

7. N° 45, liv. 29, f. 12 r°. — N° 60 (Y. I. L., liv. 113, f. 1, 2).

8. N° 45, liv. 29, f. 12 r°.

9. N° 45, liv. 29, f. 13 v°.

10. N° 67, liv. 36, f. 10. — N° 65, liv. 33, f. 22 r°.

11. N° 67, liv. 35, ff. 4, 5. — N° 65, liv. 33, f. 19. — N° 64, liv. 183, ff. 13, 14; liv. 184, f. 10.

Souvent le nombre des tons est réduit. On joue de

123. Phi-phà (N° 102, liv. 0, f. 32). — Accords et échelle.

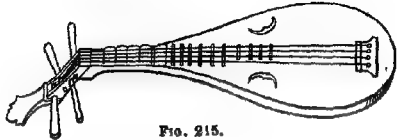


FIG. 215.



Phing ohâ lô yén.

Air pour phi-phà (N° 104, liv. 1, 2^e sect., ff. 5, 8), début.



l'instrument soit avec les doigts, soit avec un plectre. Les cordes à vide donnent¹ les 4 notes marquées en a, d'où résulte l'échelle complète placée en dessous. Le *Phi phà phou*² indique trois autres modes d'accord b, c, d. La notation participe de celle du khin 112 et de celle de la flûte traversière 81; les notes sont désignées par les mêmes caractères que pour cet instrument, mais les doigtés et divers détails d'exécution sont marqués par des caractères abrégés, quelques-uns identiques à ceux de la musique de khin.

L'origine du phi-phà est rapportée de plusieurs façons par le *Sông chôn*³, qui ne prend pas parti. Pour les uns il dériverait du tambourin à cordes, *hyên thào* 124, fort employé lors des travaux de la grande muraille, de là le nom vulgaire de *tsin hân tsen*. Pour d'autres il viendrait de la dynastie des Hân : une prin-

cesse fut mariée au khân des Wou-swen⁴; en vue de la distraire pendant son long voyage, on fit réduire et transformer le tchéng 117 et le tchéou 119 pour l'usage de musiciens cheval; le nom de *phi-phà* serait pour *phi ph*, signifiant tirer et pousser avec la main. En conformité avec cette seconde tradition, on peut rap-peler, d'après M^{re} Twan-lin, le *yân kwé phi-phà* 125, semblable au tchéng, ayant 13 cordes accordées avec des chevalets mobiles. Le même auteur indique l'em-ploi de cet instrument chez tous les voisins de la

125. Wou hyên, 129. Iyeou hyên, 130. Thai yi⁵. Le wou hyên ou phi-phà à 5 cordes était de plus petite taille et provenait des barbares du nord; les cordes étaient d'abord pincées avec un *pé*, plectre en bois; sous Thâi tsông (626-649), un musicien se servit de ses doigts : l'innovation eut du succès, et l'instrument fut appelé *tekheou phi-phà*.

Le Iyeou hyên, à 6 cordes, avait la forme du phi-

1. N° 102, liv. 12, f. 0 v^o. — N° 104, liv. 1, 1^{re} sect., f. 24 v^o.

2. N° 104, liv. 1, 2^e sect., f. 21 v^o; liv. 3, f. 1 r^o; liv. 3, f. 0 r^o.

3. N° 39, liv. 19, f. 18 r^o. — N° 45, liv. 20, f. 12 r^o. — N° 23 (Y. 1. l. 117, f. 1 r^o). — N° 59 (Y. 1. l. 118, f. 4 v^o, 5 r^o). — N° 46, liv. 22 c, f. 15. — N° 22 (Y. 1. l. 113, f. 1 r^o).

4. En 105 A. C. les Wou-swen menacés par les Huns demandèrent l'alliance chinoise; l'Empereur envoya une princesse de la famille impériale. Elle du roi de Kyang-tou (Yang-tchéou, au Kyang-sou), qui devint la principale épouse du khân (N° 36, liv. 96 b, f. 2 r^o).

5. N° 45, liv. 29, ff. 12, 13. — N° 46, liv. 21, f. 13. —

phà, mais plus allongée; il était muni de 4 tons, *ké*, et d'un chevalet mobile, *tchou*; il donnait donc 31 sons. Il fut inventé par Chi Chéng et présenté dans les années Thien-pào (742-755) à l'Empereur.

Le *thai yi*, avec 12 cordes et 6 tons, produisait 84 notes; il fut présenté en Khai-yuén (713-741) à l'Empereur par l'inventeur, Seu-mà Thào.

131 *Yuén hyén*, 132 *tshí hyén*¹. Le *yuén hyén* est un instrument de la famille du phi-phà, mais plus allongé et ayant 13 chevalets mobiles; comparer le *yün hwò phi-phà* 125. Un instrument en bronze fut retrouvé dans une tombe à l'époque de l'impératrice Wou (684-704) et servit de modèle aux luthiers. L'instrument renouvelé fut appelé *yuén hyén*, du nom d'un célèbre joueur de phi-phà du III^e siècle². Sous les Sòng (995), on réduisit le *yuén hyén* à 5 cordes et l'on composa de la musique pour le nouvel instrument, qui semble avoir eu trois tons et quatre chevalets; la première corde donnait le *hwàng-tchông*, la 2^e le *thái-tsheou*, la 3^e le *jwéi-pin*, la 4^e le *wou-yi*, la 5^e le *ying-tchông*, dans trois octaves.

134 *Yué khin*³. L'instrument populaire qui porte ce nom a une caisse discoïde formée de deux tables, diamètre 0^m,36, réunies par une éclisse de 0^m,035; le manche ressemble à celui du phi-phà, mais est beaucoup plus court (0^m,24); quatre chevilles tendent les 4 cordes, qui sont montées sur un chevalet et passent sur 9 tons; les deux cordes de droite sont à l'unisson, de même les deux de gauche (même notation que pour la flûte traversière ti 84).

135 *Yué khin*⁴. Cet instrument de même

134. *Yué khin* (N° 105, liv. 12, t. 7). — Échelle.

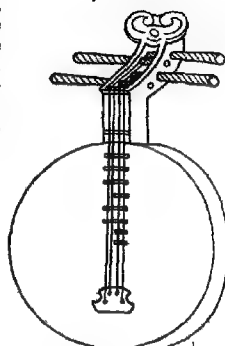


FIG. 217.



La note marquée d'un astérisque est faussement appelée par l'échelle chinoise *cháng* = la.

Le *tshí hyén*, dû à Tchéng Chéan-tseu et présenté à la Cour en 713-741, rappelait d'assez loin le précédent; il avait 7 cordes, 13 tons, 1 chevalet mobile et pouvait fournir 99 notes.

133 *Tün-pou-lí*⁵ (*tumburu vinā*, ou *tamburi*). Cet instrument de l'orchestre népalais présente une ressemblance générale de forme avec le phi-phà 123. Sa table est en bois d'*éléococca*, le fond est fait d'une demi-gourde; le manche, droit, est plat en dessus et arrondi en dessous; il porte quatre chevilles de ten-

nom fait partie de l'orchestre mongol b). Caisse octogonale en bois d'*éléococca*, long manche entrant dans la caisse et recourbé en arrière; les 4 cordes attachées à un chevalet, *foi cheou*, sur la table d'harmonie sont tendues par des chevilles dans une ouverture du manche, comme pour le phi-phà; 17 marques ou tons sur le manche; longueur totale 3^m,088; diamètre de la caisse, *tshdo*, 0,7058; épaisseur de la caisse, 0,1296; longueur du manche hors de la caisse, 1,820; longueur de la tête, 0,573; longueur des cordes du silet au chevalet, 2,304.

132. *Tün-pou-lí* (N° 87, liv. 36, t. 9).

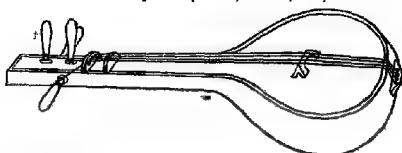


FIG. 216.

sion et s'élargit pour se rattacher à la table de l'instrument. Les cordes de fer (acier?) passent à travers un silet, *chün kheou*, en fer, sur un autre silet en fer et sur un chevalet, *tchou*, en corne; longueur totale, 3^m,16; longueur et largeur de la caisse, *tshdo*, 0,85; épaisseur médiane, 0,69; longueur du manche, 2,31; largeur, de 0,162 à 0,3; épaisseur, 0,17; largeur du chevalet, 0,12.

Comparer n° 109, p. 155 (95).



1. N° 42, liv. 20, t. 13 vo. — N° 28 (Y. I. I., liv. 116 sect. *yuén hyén*, f. 2 vo.). — N° 29 (Y. I. I., liv. 116, sect. *yuén hyén*, f. 3).

2. Voir p. 82, note 3.

3. N° 67, liv. 36, t. 9. — N° 65, liv. 33, f. 21 vo.

4. N° 100, liv. 12, f. 7 vo. — N° 109, p. 155 (147).

5. N° 87, liv. 33, f. 10. — N° 85, liv. 33, f. 20 vo.

6. N° 103, liv. 12, f. 7 vo.

7. N° 69 (Y. I. I., liv. 103, f. 28, 29).

8. N° 67, liv. 35, t. 6. 7. — N° 60, liv. 33, f. 10, 20. — N° 105, liv. 12, f. 6 vo.

précédent; toutefois le manche est dépourvu de marques, les cordes sont attachées au bout de la table d'harmonie; la caisse, de forme rectangulaire avec les angles arrondis, est couverte de peau de serpent; longueur totale, 3^p, 348; longueur de la caisse, 0,6068; lar-

137. Sün hyên (N° 102, liv. 9, f. 34).



Fig. 210.

geur de la caisse, 0,5303; épaisseur de la caisse, 0,2696; longueur du manche, 2,916; longueur de la tête, 0,432; longueur des cordes, 2,592.

Le sün hyên est joué le plus souvent avec un plectre; l'accord usuel est donné ci-dessus (même notation que pour la flûte traversière (f. 84), mais l'accord varie au gré des chanteurs et suivant les chansons.

138. Eül hyên⁴, instrument de l'orchestre mongol ⁵, analogue au yuê hân 135; la caisse est un parallépipède rectangle avec des ouïes au fond; 2 cordes, 17 tons sur le manche.

138. Eül hyên (N° 102, liv. 9, f. 43).



Fig. 220.

Longueur totale	3 ^p , 5088
Longueur de la caisse, <i>tsiao</i>	0,5826
Largeur de la caisse	0,5303
Épaisseur de la caisse	0,10
Longueur du manche, <i>piu</i>	1,728
Longueur de la tête	0,5303
Longueur des cordes du silet au chevalet	2,301
Distance au chevalet 1 ^{re} ton	2,048
Distance au chevalet 8 ^e ton	1,206
Distance au chevalet 9 ^e ton (1/2 corde)	1,152
Distance au chevalet 17 ^e ton	0,048

139. Hwô-pôu-seü², instrument de l'orchestre mongol ⁵; manche en éléococa, caisse très petite en pointe, recouverte de peau de serpent; les 4 cordes sont attachées par des lanières de cuir à un morceau de bois fiché dans la caisse, passent sur un chevalet, *tsiou*, et entrent dans un trou ménagé dans la tête, où elles sont tendues par des chevilles.

139. Hwô-pôu-seü (N° 102, liv. 9, f. 51).



Fig. 231.

Longueur totale	2 ^p , 7311
Longueur du manche	1,2186
Largeur et épaisseur du manche	de 0,091 à 0,1536
Longueur du corps	0,7885
Largeur du corps	0,856
Épaisseur du corps	0,248
Longueur de la tête	0,729
Longueur de la tête	de 0,1038 à 0,001
Longueur de la tête	de 0,1458 à 0,001
Longueur des cordes du silet au chevalet	1,774

Le Yuên chi cite cet instrument, que Tsyang Yr-

khwéi nomme *hüên-pôu-seü*, *hüên-pô-seü* : le nom est évidemment étranger³.

140. Sâi-thô-eül¹ (persan sétâr, Kâchgâr sitâr), instrument de l'orchestre musulman; le manche fait corps avec la caisse, qui est recouverte de peau; face supérieure plane, face inférieure arrondie; les cordes sont fixées au bas de la table d'harmonie et passent les unes à travers, les autres par-dessus un chevalet, *tsiou*; elles sont tendues en haut du manche par neuf chevilles disposées 3 (cordes d'acier), 2 (cordes de soie), 4 (cordes d'acier); parmi les cordes d'acier une est double, 6 sont simples. Sur le manche 23 ligatures de cordonnets de soie sont à distance fixée du chevalet et jouent le rôle de tons. On pince les cordes soit avec le doigt coiffé d'un ongle, soit avec un plectre de bois.

140. Sâi-thô-eül (N° 102, liv. 9, f. 60).



Fig. 232.

Longueur totale	3 ^p , 4285
Longueur de la caisse	0,8208
Largeur de la caisse	de 0,0921 à 0,3337
Épaisseur de la caisse	de 0,1137 à 0,3155
Longueur du manche	2,8049
Longueur des cordes du silet au chevalet	2,8431
Distance du chevalet à la 1 ^{re} ligature	2,080
Distance du chevalet à la 13 ^e ligature	1,407
Distance du chevalet à la 14 ^e ligature	1,394
Distance du chevalet à la 23 ^e ligature	0,041

141. Lû-pâ-pôu³ (persan rabâb, Kâchgâr rabâb), instrument de l'orchestre musulman, correspond au rabâb décrit par M. Mahillon. La caisse sonore en forme de gourde fait corps avec le manche; la tête de celui-ci s'allonge en arrière et porte pour les cordes de soie 5 chevilles, 2 à gauche, 3 à droite; pour les cordes de fer (acier)², 2 chevilles à droite du manche. On pince les cordes de soie avec un plectre de bois; les cordes de métal sont des cordes sympathiques.

141. Lû-pâ-pôu (N° 102, liv. 9, f. 61).

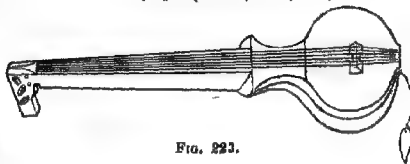


Fig. 233.

Longueur totale	2 ^p , 0776
Longueur de la caisse	0,486
Largeur de la caisse	0,6
Épaisseur de la caisse	0,2916
Longueur du manche	1,5916
Longueur de la tête	0,3828
Cordes de soie, longueur du silet au chevalet, <i>tsiou</i>	1,68
1 ^{re} corde d'acier	1,408
2 ^e corde d'acier	1,10

142. La pi-wên⁶ (pi-wân) de l'orchestre (tibétain ⁴) est un rabâb à sept cordes; longueur totale, 3^p, 75; longueur des cordes du silet au chevalet, 3,072.

1. N° 67, liv. 43, f. 8. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.

2. N° 67, liv. 36, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.

3. N° 61 (Y. L. L., liv. 113, f. 5 r°). — N° 31 (Y. L. L., liv. 113, f. 6 r°).

4. N° 67, liv. 36, ff. 5, 6. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°.

5. N° 67, liv. 36, ff. 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°. — N° 109, pp. 153 et 153 (2^e et 3^e).

6. N° 67, liv. 36, f. 8 r°. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°.

Instruments à cordes percutées.

143 *Khô-êul-nai*¹ (persan kernai, Kachgar kernai, est une trompette; le tympanon s'appelle kaloun), tym-

143. *Khô-êul-nai* (N° 102, liv. 9, f. 59). — Echelle.

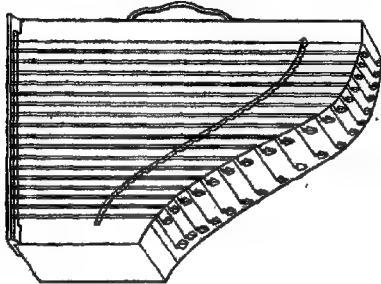
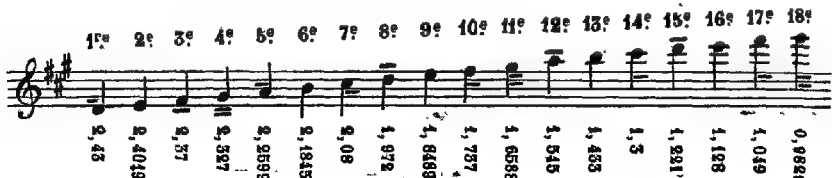


FIG. 224.



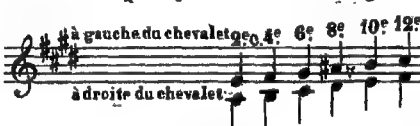
panon de l'orchestre musulman. La caisse plate, en bois, a la forme d'un trapèze dont un côté est courbe; 18 cordes en acier et soie sont tendues en travers au moyen de chevilles enfoncées dans le côté courbe; elles passent par-dessus le bord supérieur, puis sur un chevalet en bois, *tchoû*, qui suit à distance le côté courbe, et s'attachent au côté opposé; la première corde, la plus longue, est simple, toutes les autres sont doubles. On frappe ou l'on pince les cordes avec un plectre de bois, ou avec les doigts coiffés d'onglets.

Largeur du grand côté.....	2p, 515
Largeur du petit côté.....	0, 9102
Distance transversale.....	1, 6394
Epaisseur.....	0, 3717
Hauteur du chevalet.....	0, 0729
Distance du chevalet au côté courbe.....	0, 3082

La notation est celle de la flûte traversière ti 31.

144 *Ying khîn*², khîn d'outre-mer : ainsi que l'indique le nom, cet instrument pourrait être d'origine

Cordes paires passant sur le chevalet de gauche



pas l'octave des sons (même notation que pour le ti 31).

Si l'on admet ut#, pour la 1^{re} corde partie gauche, il est difficile que la partie droite donne ré#, car il faudrait que les longueurs des deux parties fussent

144. *Ying khîn* (N° 105, liv. 12, f. 8). — Echelle.

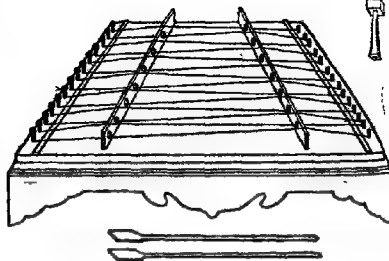
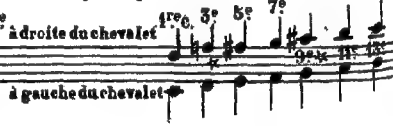


FIG. 225.

Cordes impaires passant sur le chevalet de droite



européenne; il ressemble beaucoup au tympanon que l'on trouve en Italie, en Allemagne, etc., et aurait pu être introduit à la fin du xvii^e siècle ou au début du

dans le rapport de 9 à 8 : or, le chevalet est beaucoup plus loin du milieu. Il doit être placé pour diviser la corde proportionnellement à 9 et 4, et la note basse

1. N° 67, liv. 36, ff. 3, 4. — N° 63, liv. 33, ff. 20, 21.

2. N° 105, liv. 12, f. 8 v°. — N° 109, p. 102 (163), p. 373 (277).

3. N° 80, 3^e partie.

4. Né en 181, conseiller écoulé du Lyonnais Pél, le restaurateur de la dynastie Han au Séu-ichwân, célèbre par sa sagesse et ses talents, mort en 234 (N° 37, Chou choi, liv. 5).

sera non la 2^{de}, mais la 9^e. Il faut, de plus, remarquer que les deux notes marquées d'un astérisque ne rentrent pas dans l'échelle naturelle. Quant aux cordes paires, pour donner deux notes à intervalle de 5^{te}, les cordes doivent être partagées proportionnellement à 3 et 2; la 8^e corde doit donner *la**, qui n'appartient pas à l'échelle normale. L'échelle totale serait donc : *la* si ut* ré* mi fa* sol* la *la** si ut* ré* (fa) fa* sol* (la*) si ut*.

L'instrument de même espèce décrit par M. Mahillon a également 14 cordes; il donne pour les deux premières cordes : 1^{re} corde, impaire, passant sur le chevalet de droite, rapport 3/1, si₂ fa. 2^e corde, paire, passant sur le chevalet de gauche, rapport 8/5, ré, si₂. Echelle : si₂ ut, ré mi fa (fa*) sol la si₂ si ut (ut*) ré mi (fa) sol la ut, ré (mi sol). Selon la notation employée dans ce travail, on aurait plutôt *la** que si₂; cette dernière échelle diffère de la précédente par les notes mises entre parenthèses.

Les documents chinois sont muets sur cet instrument, sauf un seul qui donne une planche sans texte; j'emprunte au n° 109, p. 208, les dimensions suivantes : caisse trapézoïdale; hauteur du trapèze, 0^m,25; grande base, 0^m,71; petite base, 0^m,41.

Instruments à cordes frottées.

Comme les instruments à cordes percutes, ceux de la présente section semblent d'origine étrangère; mais, à la différence des précédents, quelques-uns de ceux-ci sont devenus très usuels.

145 *Yü tchong*¹. L'orchestre mongol b) emploie un petit tchong 147 à 10 cordes dont on joue au moyen d'un archet, simple petite baguette de bois; longueur totale, 2^m,2247; largeur au front, 0,4422; largeur à la queue, 0,3451; hauteur et épaisseur des chevalets fixes, 0,0323; distance des chevalets, 1,618.

Le *yü tchong* est déjà mentionné sous les Thang.

146 *Hi khin*². Cet instrument à 2 cordes appartient à plusieurs orchestres du Palais. Il est formé d'une caisse en éléococca, manie d'un manche qui porte deux chevilles de tension. La caisse arrondie en dessous est creuse et fermée par une planchette; à sa base elle porte un chevalet, *tchou*, où les cordes sont attachées par un lacet de cuir; la tête est en forme de tête de dragon, les mâchoires tiennent lieu de silet.

146. Hi khin (N° 102, liv. 9, f. 36).

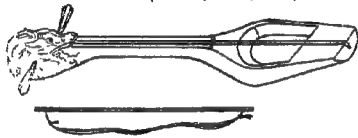


Fig. 226.

Longueur totale	2 ^m ,38	Longueur du crux	0,512
Longueur de la caisse. 1	1,52	Longueur du manche ..	1,152
Largeur maxima	0,109	Longueur de la tête	0,303
Épaisseur	0,227	Longueur des cordes ..	2,048

L'archet, long de 2,304, est formé de crin de cheval tendu sur une baguette.

1. N° 67, liv. 33, f. 1. — N° 65, liv. 33, f. 20. — N° 45, liv. 20, f. 12^{re}.
2. N° 67, liv. 37, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 10^{ve}. — N° 69 (Y. I. 6), liv. 104, f. 27^{re}.

3. Voir chap. XIII, p. 193, note 4.

Tchhên Yâng décrit brièvement le hi khin provenant de la tribu syên-pi des Hi³.

147 *Hoü khin*⁴. L'instrument de ce nom, de l'orchestre mongol a), ressemble au précédent; la caisse, recouverte de peau, ne présente pas d'ouverture; elle a au dos une nervure saillante, *té ling*, les deux cordes sont attachées à une petite cheville à la base de la caisse et passent sur un chevalet, *tchou*.

147. Hoü khin (N° 102, liv. 9, f. 41).



Fig. 227.

Longueur totale	3 ^m ,023	Longueur de la tête ...	0,404
Longueur de la caisse. 1	1,234	Distance du silet au	
Largeur maxima	0,720	chevalet	2,23
Épaisseur à la nervure. 0	0,352	Longueur de l'archet ..	2,610
Longueur du manche. 1	1,365		

148 *Hoü khin*. L'orchestre mongol b) a un instrument différent, mais portant le même nom⁵. La caisse est une sorte de bol en noix de coco, fermé par une planchette d'éléococca; le manche est en bambou. A une pièce en bois placée au bout de la caisse sont attachées les deux cordes tendues par deux chevilles enfoncées dans le manche. L'archet est un arc de bambou tendu par du crin de cheval.

148. Hoü khin (N° 102, liv. 9, f. 46).



Fig. 228.

Longueur totale	3 ^m ,072	Longueur de la tête ..	0,5503
Diamètre de la caisse. 0	0,384	Longueur des cordes ..	2,0352
Profond. de la caisse. 0	0,216	Longueur du crin de	
Longueur du manche. 2	2,784	l'archet	0,804

149 *Thi khin*⁶. Cet instrument vulgaire et dont je n'ai pas de description, mais seulement une figure, ressemble au second hoü khin; le manche paraît être en bois, l'archet est courbe.

Echelle.



150 *Tü-yü-tsong*⁷ (tsuung' traduit par harpe, lyre), instrument de l'orchestre birman b), ressemblant au violon européen; la caisse en bois a deux ouïes; les trois cordes sont fixées d'une part aux chevilles, d'autre part à une pointe sculptée au bout de la caisse; le chevalet est en bambou.

Longueur totale	2 ^m ,05	Épaisseur	0,09
Longueur de la caisse ..	1	Longueur du manche ..	0,55
Largeur maxima	0,58	Long. de la pointe infér.	0,19

4. N° 67, liv. 37, ff. 3, 4. — N° 63, liv. 33, f. 20^{re}.

5. N° 67, liv. 37, ff. 3 à 5. — N° 65, liv. 33, f. 20^{re}.

6. N° 105, liv. 12, f. 5^{ve}.

7. N° 67, liv. 37, f. 41. — N° 65, liv. 33, f. 22^{re}.

La longueur des cordes n'est pas donnée; l'archet est un arc en bois tendu de crin.

150. Tè-yò-tsong (N° 67, liv. 37, f. 11).



FIG. 220.

151. *Thi khin*¹. Cet instrument de l'orchestre mongol b) diffère de l'instrument de même nom décrit plus

151. *Thi khin* (N° 102, liv. 9, f. 50).



FIG. 230.

haut. La caisse est un petit cylindre en bois recouvert de peau de serpent; manche en bambou terminé par une tête de dragon et traversant la caisse de part en part. Les 4 cordes sont attachées à une petite baguette de bois fixée à l'extrémité du manche et à la caisse; elles sont tendues à l'aide de chevilles et traversent un anneau placé aux 3/4 de la distance entre les chevilles et la caisse; un chevalet repose sur la caisse. L'archet, un arc de bambou, est tendu de crins divisés en deux faisceaux; deux des cordes de l'instrument passent entre les deux faisceaux de l'archet.

152. *Sèu hwo*
(N° 105, liv. 12, f. 5).
Échelles.

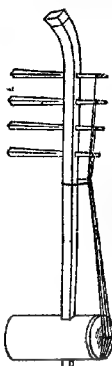


FIG. 231.

Longueur totale.....	2p,671
Diamètre de la caisse.....	0,23
Profondeur de la caisse.....	0,324
Longueur du manche.....	2,117
Longueur de la tête.....	0,321
Distance de l'anneau au chevalet.....	1,115
Distance de l'anneau à la 1 ^{re} cheville.....	0,453
Distance de la 1 ^{re} cheville à la 4 ^e cheville.....	0,539
Distance de la 1 ^{re} cheville à l'extrémité du manche.....	0,133
Longueur de l'archet.....	0,864

La forme vulgaire de cet instrument 152 est très répandue², surtout dans le nord de la Chine; nom pékinois *hou khin*, al. *sèu hwo*; deux accords différents, ci-dessous A) et B).



152. Echelles.

153 *Kùl hyèn*, al. *hwò khin*³, modification du précédent. Cet instrument a deux cordes et est encore plus répandu.

M. Mahillon indique : longueur totale, 0^m,54; diamètre de la caisse, 0^m,05; profondeur, 0^m,11. Parfois la caisse est à peu près hémisphérique.

Echelles.



154 *Ngò-eul-tchà-khè*⁴. Cet instrument de l'orchestre musulman ressemble un peu au *hò khin* 148. La caisse est un fragment de noix de coco recouvert de peau de cheval; elle porte d'un côté une tige de fer et du côté opposé le manche en bois; elle a un chevalet, *tchòk*, un trou au fond et trois sur les côtés. L'extrémité supérieure du manche est plus épaisse, renflée, sculptée à cannelures horizontales et présente un peu le profil du pommeau d'un sabre; la cannelure inférieure sert de sillet. Les cordes, au nombre de deux, entrent séparément dans ce pommeau, qui porte les chevilles; elles sont faites de crin de cheval tordu, chacune est de deux fils, *hyù*, le fil de 81 brins, *kéng*; elles sont attachées à la tige de fer opposée au manche à l'aide d'un double anneau. Sous les cordes de crin, de part et d'autre, sont tendues 10 cordes sympathiques en acier qui sont attachées à la tige de fer, traversent le chevalet par de petits trous et sont tendues sur le manche par 10 petites chevilles, cinq de chaque côté. L'archet est un arc de bois tendu de crin.

154. *Ngò-eul-tchà-khè* (N° 102, liv. 9, f. 58).



FIG. 232.

Longueur totale.....	2p,673
Longueur de la tige de fer.....	0,519
Diamètre de la caisse.....	0,265
Profondeur de la caisse.....	0,30
Longueur du manche.....	1,32
Longueur du pommeau.....	0,341
Longueur des cordes de crin du sillet au chevalet.....	1,438
Long. des cordes d'acier	
des chevilles au chevalet	
1 ^{re} corde de gauche.....	0,376
2 ^e corde de gauche.....	0,686
3 ^e corde de gauche.....	0,787
4 ^e corde de gauche.....	0,889
5 ^e corde de gauche.....	0,976
1 ^{re} corde de droite.....	0,308
2 ^e corde de droite.....	0,694
3 ^e corde de droite.....	0,795
4 ^e corde de droite.....	0,901
5 ^e corde de droite.....	1,001
Longueur de l'archet.....	2,16

155 *Sà-làng-tsi*⁵ (*sàraŋt*). Cet instrument de l'orchestre népalais est analogue à celui que décrit M. Mahillon. La caisse est large et aplatie, bombée en dessous; une membrane collée sert de table d'harmonie. Le manche est large; les mesures données ne répondent pas bien à la figure, d'après laquelle il semble formé de deux cadres rectangulaires; celui du haut

plus large, porte deux chevilles de chaque côté; celui du bas, plus long, porte neuf chevilles sur le côté droit. Quatre cordes de boyau (le chinois dit de cuir) sont tendues du bas de la caisse jusqu'aux chevilles du cadre supérieur; elles passent sur trois chevalets; celui du haut servant de sillet. Neuf cordes symp-

1. N° 67, liv. 37, ff. 6, 7. — N° 64, liv. 32, f. 30 v.
2. N° 105, liv. 12, f. 5 v. — N° 89, p. 67.
3. N° 105, liv. 12, f. 4 v. — N° 100, p. 183 (145).
4. N° 67, liv. 37, f. 8. — N° 63, liv. 33, f. 20 v.
5. N° 67, liv. 37, f. 10. — N° 63, liv. 33, f. 21 v. — N° 100, p. 183 (64).

thiques en fer (acier?) sont tendues en diagonale sous les premières dans le cadre le plus long et passent par des trous dans le principal chevalet. On joue avec un archet en bois flexible et crin de cheval.

155. Sù-lông-tsi (N° 67, liv. 37, f. 10).

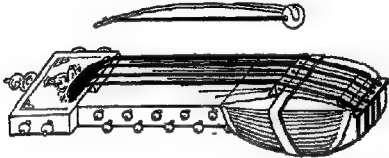


Fig. 232.

Largueur de la caisse	0p,3
Longueur du manche (1 ^{er} cadre)	0,52
Largueur du manche	de 0,18 à 0,22
Largueur de la tête (2 ^e cadre)	0,3
Longueur de la tête	0,25
Épaisseur de la tête	0,25
Hauteur du chevalet central	0,08
Distance du chevalet supérieur au chevalet central	0,82

L'instrument décrit par M. Mahillon a 0m,53 de long sur une largeur maxima de 0m,16; les quatre cordes de boyau donnent à vide *ut*₂, *fa*₂, *ut*₃, *ut*₃; les onze cordes (au lieu de 9) sympathiques sont accordées de *ut*₁ à *fa*₅.

156 *Fông cheou không-heou*¹, *không-heou* 114 à tête de phénix. L'historien (n° 45) se borne à l'indiquer sans description. Le n° 46 le décrit comme un instrument orné d'une tête d'oiseau, à caisse de 2 pieds sur 0,7, à manche de 2,5, à 14 cordes tendues par des chevilles: deux instruments analogues furent envoyés de Birmanie. *Tehhén Yàng* donne une description beaucoup plus brève, mais concordante, et ajoute que cet instrument hindou était employé aussi à Fô-leou² et à Tourfân. Il semble que ces indications toutes incomplètes puissent s'appliquer à un instrument analogue à la *mâyuri* décrite par M. Mahillon: la caisse est en forme d'oiseau, le manche tient la place du dos et de la queue, 16 tons ou marques, 4 cordes principales (*fa*₂, *ut*₂, *ut*₃, *sol*₃) frottées par un archet, 15 cordes sympathiques (de *fa*₁ à *fa*₅). Longueur totale, 1m,17; largeur maxima, 0m,165.

ORCHESTRES ET CHŒURS

CHAPITRE XI

Période des Tchœu (avant 206 A. C.).

Le *Tchœu li* et le *Yi li*³ donnent des indications précises et concordantes sur l'orchestre rituel antique: le prince Tsai-yü les a rapprochées de la manière suivante. Sous les Tchœu, l'Empereur avait droit à

1. N° 45, liv. 20, f. 12 v°. — N° 46, liv. 22 c, f. 15 r°. — N° 69 (Y. li, liv. 13, f. 1 v°). — N° 109, p. 132 (67).

2. Ce nom peut être rapproché de Fô-leou, qui désignait au milieu du vi^e siècle l'un des arrondissements dépendant du gouvernement des Yu-chien, dans la moyenne vallée de l'Oxus (N° 64, p. 69, note).

l'orchestre *kông hyuén* rangé en carré; les seigneurs employaient l'orchestre *hyên hyuén* rangé sur trois lignes formant trois côtés d'un carré; les ministres et patriciens de haut rang, le *phan hyuén* rangé sur deux lignes parallèles; les nobles ordinaires, le *thé hyuén* rangé sur une ligne simple; les renseignements que nous avons concernant le second et le dernier orchestres. La salle de réception, *théng*, est toujours orientée vers le sud; elle est élevée de plusieurs degrés au-dessus de la cour, *théng*, avec laquelle elle communique par deux escaliers, *tsou kyûi* à l'est, et *kyûi* à l'ouest; aucune muraille, aucune porte même ne sépare la salle de la cour; les hôtes, *pîn*, ont place au fond de la salle, le plus qualifié à l'est; le maître de maison, *tehou*, se tient près du degré de l'est, face à l'ouest. C'est en vue de ces personnages principaux qu'est réglée la disposition de l'orchestre; on la voit ci-dessous (2^e orchestre). Pour les cérémonies religieuses la disposition est analogue, la tablette de l'esprit ayant la première place. Ces dispositions fondamentales n'ont jamais changé, mais les variations de détail sont nombreuses selon les cérémonies et selon les époques.

Disposition de l'orchestre hyên hyuén.

		Sud.							
		Salle inférieure ou cour.							
		19	10	10	10			13	
		12		18	17	17	18		12
		11	13	16	15	15	16	13	11
		9		11	11	11	11		10
Est.	A							B	Ouest.
							8		1
							7		8
							5		0
							Salle supérieure.		
		2	3						4
		Nord.							

Fig. 231.

LEGENDE

A Degrés principaux. — B Degrés de l'ouest.

	hommes
1) chef d'orchestre	1
2) porte-guidon	1
3) auge 34	1
4) tigre 28	1
5) pi fou 35 et chanteur	1
6) tchông ion 32 et chanteur	1
7) se 116 et chanteurs	2
8) khin 112 et chanteurs	2
9) carillon de lithophones 24	1
10) carillons de lithophones 24 et tambour à manche 62	1
11) carillons de cloches 2	2
12) cloches isolées 1	2
13) tambours dressés avec oreilles 46	3
	10
14) orgues à bouche 103 et 104	4
15) flûtes de Pan 75	2
16) chalumeaux 80	2
17) ocarinas 104	2
18) flûtes traversières tchhi 80	2
19) flûtes yô et li 74 et 77 (flûtes droites)	4
	16

3. N° 6, *sydo syu*, liv. 22. — N° 9, f. 11, pp. 34, 47, 50. — N° 7, sections *Hyang ché*, *Yên Tsi ché*. — N° 77, f. 32, etc.

Le 4^e orchestre est disposé de même dans la salle et dans la cour; il conserve seulement les exécutants suivants: 1 chef d'orchestre, 1 porte-guidon, 1 auge, 1 ligre, 1 pō fōu, 1 tchōng toū, 1 khin, 1 sō, 2 carillons de lithophones, 1 tambour dressé, 4 orgues à bouche, soit 8 + 7 exécutants. Les joueurs de khin et de sō sont en même temps choristes; ainsi s'explique la phrase du *Kyō to shō chōng*¹: « les chanteurs étaient dans la salle, les joueurs d'orgue et de flûte étaient au bas des degrés, car on estimait davantage la voix humaine. »

La musique des rites majeurs, religieux et palatins, comprend des hymnes chantés avec accompagnement et des danses avec musique vocale et instrumentale. « Le maître des cloches joue avec la cloche et le tambour les neuf grands airs *hyā*, savoir: l'hymne de l'Empereur, *Wāng hyā*, l'hymne du sacrifice, *Sau hyā*, l'hymne de l'appel, *Tchiao hyā*, l'hymne de l'introduction, *Nā hyā*, l'hymne de l'illustration, *Tchāng hyā*, l'hymne de l'offrande des grains, *Tsui hyā*, l'hymne de la parenté, *Tsōi hyā*, l'hymne des degrés, *Kāi hyā*, l'hymne de la flerté, *Ngāo hyā*². » Le premier hymne est réservé au Souverain, le second au chi représentant de l'ancêtre, le troisième aux victimes, le quatrième aux hôtes, le cinquième aux ministres de mérite, le sixième aux princesses qui apportent les offrandes, le septième aux membres du clan du Souverain, le huitième aux hôtes qui se retirent après boire, le neuvième aux princes feudataires. La musique règle aussi les préparatifs du culte, la disposition et l'enlèvement des objets qui servent aux sacrifices, la marche des cortèges, la réception des hôtes étrangers, les rapports des royaumes.

Les danses rituelles, six grandes et six petites, ont été déjà étudiées au chap. III et VI, pp. 102 et 141.

Pour les banquets et le tir à l'arc³, les plus importantes solennités non religieuses, le chœur exécute des odes: « on marque la mesure pour l'Empereur par l'ode *Tcheou yū*, pour les feudataires par l'ode *Lī cheou*, pour les patriciens majeurs par l'ode *Tshāi phin*, pour les patriciens par l'ode *Tshāi fan*⁴ », choisies comme les hymnes en raison des vertus qu'elles suggèrent. Ainsi l'ode *Tshāi fan* expose les devoirs de l'épouse du prince⁵. « Confucius a dit: L'archer, comment à la fois tire-t-il et écoute-t-il [le chœur]? Pour lancer des flèches en mesure au son de la musique et ne pas manquer le but, n'est-ce pas seulement l'homme prudent et avisé [qui en est capable]? » La musique ainsi qu'on l'a vu, devait inspirer la modé-

ration, la maîtrise de soi; elle était l'objet d'un enseignement régulier. « On enseigne aux fils de l'Etat les vertus musicales, la modulation, la concorde, la vénération pour les esprits, le respect pour les supérieurs, la piété filiale, l'amitié... On enseigne aux fils de l'Etat les danses musicales, *Yün mēn chāi khwén*, *Thāi hyēn*, *Thāi chāo*, *Thāi hyā*, *Thāi hōu*, *Thāi wōu*. » « Le protecteur enseigne aux fils de l'Etat les six sciences, savoir les cinq rites, les six danses, les cinq manières de tirer des flèches, les cinq manières de conduire les chars, les six classes des caractères écrits, les neuf opérations numériques⁶. » « Le grand directeur de la musique se met à la tête des fils de l'Etat et danse avec eux⁷. » « Le grand instructeur enseigne les six sortes de chants, *fōng*, *fōu*, *pi*, *hing*, *yū*, *sōng*⁸. »

L'organisation du service est très complète⁹: deux grands directeurs, *tā sēi yū*, assistés de quatre maîtres de la musique, *yū chī*, quatre grands aides, *tā syū*, deux grands instructeurs, *tā chī*; des bureaux séparés ont charge de chaque classe d'instruments, lithophones, carillons de cloches, orgues, cloches isolées, flûtes, bouciers, etc.; la plupart des musiciens sont aveugles. Des bureaux spéciaux s'occupent de la musique étrangère: *mēi chī* pour la musique des barbares de l'est, *mō jén* pour la musique des barbares en général et pour la musique dite *sān yū*, *tī-kyū chī* encore pour la musique des barbares des quatre régions¹⁰. Les officiers et employés du service musical sont au nombre de plus de treize cents.

L'orchestre militaire diffère totalement du premier¹¹. « Les officiers des tambours sont chargés d'enseigner les sons des six tambours et des quatre instruments métalliques, pour rythmer la musique, pour donner la mesure aux troupes militaires, pour régler les corvées de chasse... Avec le *lōi kōi 157*, on annonce les sacrifices aux esprits célestes; avec le *lōng kōi 158* on annonce les sacrifices aux esprits terrestres; avec le *lōu kōi 159*, on annonce les offrandes aux mânes; avec le *fēn kōi 48*, on annonce les services de guerre; avec le *kōi kōi 160*, on annonce les corvées de chasse; on bat le *tsin kōi 47* pour accompagner les instruments métalliques¹². Le *chwen* 3 donne l'accord aux tambours, le *tchō 6* leur donne le rythme, les cymbales 16 les arrêtent, le *tō 4* transmet [l'ordre de battre] les tambours¹³. » « L'Empereur prend le *lōi kōi 158*, les feudataires prennent le *fēn kōi 48*, les chefs d'armée prennent le *tsin kōi 47*, les chefs de régiment (2,500 hommes) prennent le *thī kōi 161*, les chefs de bataillon (500 hommes) prennent le

1. *Kyō to shō chōng*, victime unique au sacrifice de la banlieue, traitée aisément au lieu *Lī yūn*. — N° 8, — N° 18, tome I, p. 377.

2. N° 6, *tchōng chī*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 39. — N° 7, sections *Hwāng yin tepeou*, *Hwāng chī*. J'ai modifié sur deux points la traduction de Biot. (Les commentateurs proposent d'entendre *tehiu*, purification, au lieu de *tsen*, et *kāi* dans le sens de degrés; le dernier *hūm* est *Ngāo hyā*, air de la flerté, et non *King hyā*, air du respect, comme a compris Biot. (N° 78). On a voulu retrouver dans le *Tā yū* les neuf hymnes rituels: 1° *Wāng hyā* = *Wēn wāng* (I, 1; N° 18, p. 319); 2° *Sau hyā* = *Algūn* (I, 3; N° 13, p. 320); 3° *Tchiao hyā* = *Tā ming* (I, 2; N° 18, p. 323); 4° *Nā hyā* = *Hān lōi* (I, 5; N° 18, p. 324); 5° *Tchāng hyā* = *Yū pōi* (I, 4; N° 13, p. 330); 6° *Tsui hyā* = *Sēi tchāi* (I, 6; N° 13, p. 335); 7° *Tsōi hyā* = *Hing wōi* (I, 2; N° 13, p. 335); 8° *Kāi hyā* = *Ki tsuoi* (II, 3; N° 13, p. 355); 9° *Ngāo hyā* = *Kyā tō* (II, 5; N° 13, p. 359). Si des textes du *Tsōi tchou* ou des *Kin yū* prouvent que le 2° hymne, par exemple, est compris dans le *Chī kōng*, au moins les identifications ne sont nullement établies en totalité.

3. N° 6, *yū chī*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 42. C'est probablement le même orchestre qui se faisait entendre aux repas de l'Empereur (N° 6 *chōu fōu*, liv. 4. — N° 9, tome I, p. 72).

4. Voir p. 101, note 3. *Tshai fan*, cf. *Ki fōng*, *Chiao nān*, 2 (N° 13, p. 17). *Tshai phin*, cf. liv. 4, 4 (N° 13, p. 19).

5. N° 7, I, 34 v°.

6. N° 8, *chē yī* — N° 13, tome II, p. 679. — N° 6, *chē jén*, liv. 30. — N° 9, tome II, p. 204.

7. N° 6, *tā sēi yū*, liv. 23. — N° 9, tome I, p. 28, 29.

8. N° 6, *pao chī*, liv. 13. — N° 9, tome I, p. 397, etc.

9. N° 6, *tā sēi yū*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 37; voir plus haut, p. 14.

10. N° 6, *tā chī*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 80. Les *sōng* sont des hymnes religieux solennels tels que ceux des deux dernières sections du *Chī kōng*; les *yū* sont les hymnes des deux sections intermédiaires, les *fōng* sont des odes romanes celles de la première section. Ces premières sortes de poésies sont désignées par l'expression *sān tū dō* un entretien de Yen Ise (322 A. C.). Les trois autres espèces, *fōi*, *pi*, *hing*, comparaisons avec intention de blâme, *hing*, allégories ne forment pas des sections spéciales.

11. N° 6, *tchōng chī*, liv. 17; articles *tā sēi yū* à *sau kōi*, liv. 22.

12. — N° 9, tome I, pp. 404 à 409; tome II, pp. 27 à 68.

13. N° 9, art. cités, liv. 23. — N° 9, tome II, pp. 63, 64, 67. Les commentateurs rapprochent le *sān yū* des tours de jongleurs, *tchōng yōu*, l'époque des Han, c'est-à-dire des *pō hī* (voir plus bas, p. 108, etc.). La même expression se retrouve au Japon, où elle est habituellement *enrugaku*, *arugaku* (voir N. Peri, *Bull. de l'Ecole française d'Extrême Orient*, 1907, p. 129).

14. N° 6, *kōi jén*, liv. 12. — N° 9, tome I, pp. 281 à 286.

15. Le 1^{er} tambour aurait huit faces, le 2^e six faces, le 3^e quatre faces mais les interprètes ne sont pas d'accord sur la forme de ces tambours; les trois derniers ont respectivement 8 pieds, 12 pieds, 10¹/₂ pieds. Voir p. 119.

16. Voir pp. 144, 145.

tambour à cheval, *phī kōu* 82, les chefs de compagnie (100 hommes) prennent les cymbales 16, les chefs de section (25 hommes) prennent le *tō* 4, les quinteniers prennent le *tōhō* 61. » Ces instruments avec divers guides donnent les signaux pour les manœuvres de chasse et de guerre, pour le rassemblement des corvées (chasse, guerre, etc.) dans les communes; les tambours rythment la danse *Ping yōu* et la danse *Fōi yōu*, qui sont exécutées trois fois par an dans les districts importants en l'honneur des esprits¹; ils résonnent pour les funérailles; le *lōi kōu* 189 du Palais marque le matin et le soir, annonce l'arrivée des courriers, il est à la disposition de ceux qui implorant justice ou secours².

Au retour d'une armée victorieuse, un sacrifice est offert³; « le maître de la musique enseigne le chant du triomphe, *Khāt kō*, et l'entonne le premier ». Ici l'orchestre militaire se complète de choristes.

L'orchestre militaire a probablement part dans diverses cérémonies d'exorcisme où le tambour est employé; du moins les traditions des âges suivants permettent de le croire. « Pour secourir le soleil et la lune (en cas d'éclipse), l'officier des tambours avertit le Souverain de frapper le tambour », et le grand serviteur l'aide. « Le *fāng syūng chi* met une peau d'ours, [un masque avec] quatre yeux dorés, un surtout noir, une robe rouge; il tient une hallebarde et porte un bouclier. A la tête de cent valets il fait les exorcismes de chaque saison, *nō*, pour visiter les maisons et chasser les maladies pestilentielles. Lors d'un grand service funèbre, il précède le cercueil; arrivé à la tombe, il entre dans le caveau et en frappe les quatre coins avec sa hallebarde pour chasser le *wāng-lyang*⁴. »

CHAPITRE XII

Période des Hân et de l'anarchie (208 A. C. — 618 P. C.) : l'orchestre.

Sous les Hân, dans les années Yōng-phing (58-75) l'orchestre impérial forme quatre sections⁵ : *Thāt yō yō*, orchestre principalement religieux, qui joue pour les sacrifices aux divinités célestes, aux esprits de l'agriculture, aux ancêtres impériaux; *Yā sōng yō*, qui continue l'orchestre civil des Tchou et qui joue lors du tir à l'arc et à l'école impériale; *Huāng mén kōi tchhwa yō*, orchestre du harem⁶, employé dans les banquets impériaux, et en même temps, d'après son nom, orchestre des cortèges; enfin *Tuān syāo nō kō yō* ou *Khāt yō*, orchestre militaire, orchestre de triomphe. 829 musiciens sont employés, vraisemblablement pour les trois premières sections, la quatrième ayant

presque toujours en une individualité à part. On ne remarque de nouveaux instruments que dans la famille des tambours⁷, qui comprend plus de vingt variétés; un bon nombre sont désignées par des noms de localités, ce qui marque l'usage d'airs populaires provinciaux : tambour de Hân-lân⁸, tambour du Kyāng-nân, tambour du Hwâi-nân¹⁰, tambour de Pū et de Yū¹¹, tambour *yān* de Tchou¹², tambour impérial de Lyāng¹³, tambour de Lin-hwâi¹⁴, tambour de Tseu-fāng¹⁵, tambour de la mer orientale.

C'est seulement dans le *Sōng chōi*¹⁶ qu'on rencontre de nouveau, non pas la composition de l'orchestre, mais la liste des instruments usités; ils sont rangés sous les huit catégories ou matières reconnues de temps immémorial.

1° Carillon de cloches 2.	Tchēng 117.
Cloche isolée 1.	Guitare 123.
Chwōu 3.	Khōng-heōn 114.
Tchō 6.	6° Augo 34.
Cymbales nō 16.	Tigre 29.
Tō 4.	7° Petit orgue à bouche 103.
2° Lithophones 23, 24.	Grand orgue à bouche 104.
3° Ocarina 101.	8° Lūn et lū 163.
4° Tambour 44, etc.	Flûte de Pan 75.
Tambour à manche 62.	Chalumeau 89.
Tayē 162, sorte de tambour.	Flûte traversière tchhi 80.
5° Khin 112.	Flûte yō 74.
Se 116.	Flûte droite 77.
Tchou 119.	

Quelques instruments (tsyē, guitare, khōng-heōn) sont d'introduction récente; mais la plupart, même non admis dans l'orchestre, sont anciens.

Orchestre palatin des Tchou postérieurs¹⁷ :

Cloches isolées 1	12
Carillons de cloches et de lithophones 2 et 24	8
Tambours dressés 44	4
Augo 34	1
Tigre 29	1
Chanteurs	4

Instruments placés au-dessous des lithophones :

Khin 112	4
Se 116	4
Flûtes de Pan 75	4
Tchou 119	4
Tchēng 117	1
Wōu hien 123	4
Khōng-heōn 114	4
Petites guitares 123	4

Instruments placés au-dessous des cloches :

Grandes orgues à bouche 104	4
Petites orgues à bouche 103	4
Flûtes droites 77	4
Flûtes traversières t 81	4
Flûtes de Pan 75	4
Chalumeaux 89	4
Flûtes traversières tchhi 80	4
Ocarinas 101	4

Danseurs : 8 couples de chaque côté.

7. La *huing mén* est l'un des eunuques du Palais; l'orchestre du *huing mén* serait donc destiné aux fêtes du harem.

8. N° 36, liv. 22, f. 22, etc.

9. Hân-lân, capitale du royaume de Tchou, aujourd'hui Kwang-phing, au Tchili.

10. Ajanag prince à l'époque des Hân, aujourd'hui partie du Ngan-hwéi.

11. Pa-tchou et Yü-tchou correspondent à Pao-ning et Tchōng-khing, au Sèi-tchwan.

12. Royaume de Tchhou, répondant au Hou-péi.

13. Royaume de Lyāng, ou de Wéi, répondant à la région de Khai-fang, au Hô-nân.

14. Au Ngan-hwéi, Sèi-tchwan.

15. Peut-être Chi-fang vers Tchēng-tou au Sèi-tchwan.

16. N° 39, liv. 19, f. 16 à 19.

17. N° 42, liv. 14, f. 23, etc., liv. 15, f. 3, etc.

1. N° 9, *tā sōu mē*, liv. 29. — N° 9, tome II, p. 170. Pour le *phī*, tambour à manche, voir l'article spécial.

2. Voir pp. 162, 140, 205. N° 9, *tā sōu mē*, liv. 29; *tsou chi*, liv. 14; *tsou yō*, liv. 12. — N° 9, tome I, pp. 207, 208, 207; tome II, p. 177, etc.

3. N° 9, *lōi pā*, liv. 12; *tā sōu yō*, liv. 23; *yō chi*, liv. 23; *tā pāu*, liv. 31. — N° 9, tome I, p. 266; tome II, pp. 40, 43, 230.

4. N° 9, *yō chi*, liv. 23; *tā sōu mē*, liv. 29. — N° 9, tome II, pp. 177, 182. D'après les uns, l'offrande est présentée aux ancêtres impériaux; d'après les autres, aux dieux du sol.

5. N° 6, *lōi pā*, liv. 12; *fāng syūng chi*, liv. 21; *tā pāu*, liv. 31. — N° 9, tome I, p. 208; tome II, pp. 225, 228. Le *wōng lyang*, dont le nom est venu de diverses façons, est défini comme un esprit des eaux.

6. N° 39, liv. 19, passim. — N° 41, liv. 23, f. 2^{re}. — N° 42, liv. 13, f. 1, 2. — N° 79, rapport initial, 1, 3.

Cet orchestre contient plusieurs instruments inconnus de l'orchestre antique, savoir : tchêng, không-heoù, guitare, flûte traversière ti, chalumeau; il fait accompagner les chanteurs par les cloches et les lithophones, par les kên et les sô, par les orgues et les chalumeaux placés dans la salle, à la différence de ce qui se faisait sous les Tcheou et surtout sous les Hán, où, dans les cérémonies rituelles, la voix humaine ne devait être troublée ni par les cordes ni par les flûtes. Ce principe subsiste au temple de Confucius sous les Swéi : les voix y sont seules en usage. Au contraire, l'orchestre des seigneurs est limité aux instruments, sans chœurs.

L'orchestre rituel des Swéi est à peu près celui des Heoù-tcheou; ses grandes divisions nous sont connues par divers passages du *Swéi chéou*¹, qui indique les hymnes et chants rituels tels qu'ils furent fixés en 604. Dix sont chantés pendant les diverses phases des rites majeurs religieux et palatins, et deux accompagnent la danse civile et la danse militaire exécutées dans les mêmes occasions. Huit pièces courtes sont dites *ch'i hui kô*, chants des festins; on en peut rapprocher cinq pièces plus longues consacrées à l'anniversaire de l'Empereur, aux banquets officiels du Palais, à la fête du tir à l'arc. Trois pièces sont des chants de victoire, *khâi yô kô*, une appartient à la musique de la chambre de l'Impératrice, *Huáng heoù fêng néi*. Ces divers genres de musique sont d'abord exécutés par un orchestre impérial unique; mais en 610 on forme trois sections d'orchestre, ou trois orchestres spéciaux, l'orchestre des cinq-banlieues, *woù kyô*, pour les sacrifices aux esprits célestes, l'orchestre du temple des Ancêtres, *myáo thing*, l'orchestre des banquets, *hyáng yén*, comptant respectivement 143, 150 et 107 exécutants; aux trois sections sont attachés en tout 132 danseurs; à part existe la musique de la chambre de l'Impératrice, qui sert aussi dans quelques banquets et pour la cérémonie *hyáng yén tsayéi*². Ces quatre orchestres répondent imparfaitement aux diverses sortes de chants, puisque les deux premiers exécutent de la musique religieuse et qu'on ne voit pas quels musiciens figurent dans les triomphes. Ainsi l'orchestre du début du vi^e siècle diffère de celui des Hán, dont ni la seconde ni la quatrième section ne sont représentées; il résulte d'une lente formation poursuivie à travers les révolutions politiques de quatre siècles et qui a juxtaposé aux orchestres des dynasties successives les musiques barbares venant de tous les points de l'horizon; il continue de se développer en fondant de plus en plus ces éléments disparates, supprimant presque l'une des sections de l'orchestre des Hán, donnant à une autre une croissance extrême. On trouvera au chapitre suivant les grandes lignes de cette histoire, plus faciles à embrasser d'un coup d'œil quand on en saisit en même temps l'aboutissement.

CHAPITRE XIII

Période des Thang et des Sòng (618-1278) : les rites majeurs, les rites moyens, les rites mineurs, les chœurs barbares, les divertissements, les orchestres de marche.

Au premier rang sous les Thang³ comme sous les Hán paraît l'orchestre des rites majeurs; ainsi qu'au temps des Tcheou, les carillons sont placés sur le pourtour de la salle; dans la salle haute prennent place les chanteurs et les cordes, les instruments à vent sont en bas; l'ordre varie quelque peu avec les cérémonies. Le nombre d'instruments de chaque nature a beaucoup augmenté : par exemple, avant les Swéi il y avait 20 cadres de carillons; les Swéi en mirent 36⁴, et sous Kao tsong (649-683) on alla jusqu'à 72, pour revenir à 20 sous Tchao tsong (888-904). L'orchestre du Prince héritier est dit *hyên hyuén*⁵ et est rangé sur 3 lignes; l'orchestre impérial a 8 groupes de danseurs (64 hommes), l'orchestre princier en a 6 (36 hommes). On trouve peu d'instruments vraiment nouveaux⁶.

Les règlements de la dynastie⁷ nous donnent le sommaire musical de quelques grandes cérémonies. « Dans les sacrifices kyáo (sacrifices offerts dans la banlieue), pour faire descendre l'esprit, on exécute l'hymne *Yu hwô*⁸; la danse civile est dansée en même temps. Pour recevoir l'Empereur, on exécute l'hymne *Thái hwô*; pour présenter les objets précieux, on exécute le *Sâk hwô*; pour aller recevoir les plateaux de viande, on exécute le *Yông hwô*; pour verser les libations, on exécute le *Cheou hwô*. Pour reconduire l'esprit, on exécute le *Chou hwô*; la danse militaire est dansée en même temps. » Dans d'autres sacrifices le premier hymne est changé, le reste du programme étant invariable. « Aux réunions plénières de la Cour, le 1^{er} jour de l'année et le jour du solstice d'hiver, on reçoit et on reconduit l'Empereur avec l'hymne *Thái hwô*; on reçoit et on reconduit les princes et ducs avec l'hymne *Chou hwô*; quand les ministres présentent leurs souhaits de longue vie, on emploie le *Tchéu hwô*; pour le chœur [qui accompagne] l'élévation des coupes de vin, on emploie le *Tchéu hwô*; comme danse civile, on emploie la danse *Kyôu kông*, comme danse militaire la danse *Tshí h*. Quant à la danse militaire pour les sacrifices, on emploie la danse *Khâi ngân*⁹. » Les grandes solennités rituelles comprennent donc deux éléments musicaux, des chœurs, voix et instruments, et des danses accompagnées de chœurs. Il en était ainsi dans l'antiquité : on va suivre ces deux éléments à travers la période intermédiaire.

La danse est l'essentiel de la musique¹⁰ : « en toute musique la danse est le principal; du *Yün mén* de Hwáng ti au *Thái wân* des Tcheou, (les noms connus) sont tous des noms de danses du temple des Ancé-

1. N° 42, liv. 15, f. 7.

2. N° 42, liv. 45, ff. 0 à 10.

3. Ce banquet rituel, déjà célébré sous les Tcheou dans chaque district, avait pour but de faire mettre en pratique les règles de la bien-séance et du respect, d'assurer la concorde entre les habitants (N° 5, *Hyáng yén tsayéi* qf. — N° 15, tome II, p. 622. — N° 7, *Hyáng yén tsayéi* li. — N° 6, *hyáng tsi fong*, liv. 11; *tong tchéng*, liv. 11. — N° 9, tome II, pp. 242, 251).

4. N° 40, liv. 21, f. 4, etc. — N° 63, liv. 14, f. 17 v.

5. 12 cloches isolées, 12 carillons de cloches, 12 carillons de lithophones.

6. Voir p. 183.

7. Voir chap. VII à X.

8. N° 63, liv. 14, f. 19 v.

9. Pour ces cérémonies comparer pp. 100 et 101; les deux danses ne se rapportent pas à la même époque de la dynastie.

10. Voir p. 183.

11. N° 39, liv. 19, f. 2 r.

tres », « [Des six danses antiques], arrivé à l'époque des Tchin¹ il restait seulement les deux danses *Chào* et *Wou*; Chi hwang appela cette dernière *Wou hing*, danse des cinq éléments (221 A. C.). Kao tsou donna (201 A. C.) à la danse *Chào* le nom de *Wên chi*, commencement civil, pour montrer qu'il n'y avait pas réputation [du passé]; il composa (203) de plus la danse *Wou tch*, vertu guerrière, comme symbole de la joie de l'Empire qui, la guerre achevée, était délivré des troubles. Au temple de Kao tsou on dansait donc le *Wou tch*, le *Wên chi*, le *Wou hing*. » Sous les Tcheou il y avait encore la musique de la chambre, *Fang tchong yû*; Kao tsou eut sa musique de la chambre² composée par une de ses femmes de second rang et, comme il aimait de prédilection la musique de Tcheou, sa musique de la chambre en était inspirée; « l'empereur Hyao-hwéi (193-188) donna à cette danse le nom de *Ngân chi*, qui pacifie le monde. Kao tsou fit encore (201) les danses *Tchiao yong* et *Li yong*; le *Tchiao yong* était dérivé du *Wou tch*, le *Li yong* du *Wên chi* et du *Wou hing*... Wên ti (180-157) fit lui-même la danse *Seu chi*, des quatre époques, pour manifester la tranquillité de l'Empire... Hyao-king (157-141) tira de la danse *Wou tch* la danse *Tchiao tch* et l'offrit au temple de Thai tsong (Hyao-wén). Hyao-syuen (74-49) tira du *Tchiao tch* la danse *Cheng tch* et l'offrit au temple de Chi tsong (Hyao-wou). Pour les empereurs Hân [autres que Kao tsou], on exécutait les danses *Wên chi*, *Seu chi*, *Wou hing*. A l'époque de Wou ti (141-87), le roi Hyén de Ho-kyen avec maître Miao et d'autres chercha dans le *Tcheou kwén* et dans les sages les passages qui parlaient de musique; il en fit le *Yü ki* et il présenta la danse *Pü yû*, des huit groupes de danseurs, qui ne différait pas de celle de la famille Tchi. »

« Quand Kao tsou eut affermi l'Empire³, il passa par Phéi (196); il s'y réjouit avec les vieillards qu'il avait connus; il s'enivra de vin, il ressentit du plaisir et du regret, il composa les vers du vent qui s'élève; il les fit étudier et chanter par 120 jeunes garçons de Phéi. Au temps de Hyao-hwéi on fit du palais de Phéi un second temple principal, et tous les chanteurs durent apprendre à accompagner avec la flûte; 120 fut toujours le nombre des places. » Seù-mà Tshyen ajoute⁴ que, lors de sa visite à Phéi, Kao tsou se leva et dansa au chant du chœur; après sa mort, le chœur de Phéi fut autorisé à exécuter cette danse quatre fois l'an dans le temple ancestral. C'est au même règne que remonte la danse de *Pü yû*⁵; parmi les premiers fidèles de Kao tsou se trouvait Fan Yin avec ses compagnons, originaires de Läng-ichông⁶; ils dansaient avec grâce et agilité une danse que l'Empereur fit apprendre par des choristes; il disait qu'elle lui rappelait le combat de Wou wang contre le tyran Tcheou (1122 ou 1050 A. C.); Läng-tchông est arrosé par la rivière Yü et dépend du pays de Pü, d'où l'expression *pü yû*. Cette danse était encore exécutée sous son nom primitif par le second des Neuf Orchestres au début des Thang⁷.

Les détails qui précèdent sont destinés à montrer la double origine des danses solennelles, les unes, traditionnelles et remontant plus ou moins exactement à une époque antérieure; les autres, chœurs de circonstance exprimant un sentiment passager, puis conservés pour rappeler les faits anciens. L'esprit créateur persista sous les Hân, et Seù-mà Tshyen, liv. 24, cite encore d'autres exemples de danses de circonstance devenues rituelles; mais par la suite il n'en fut plus de même; du moins les historiens ne nous parlent plus des faits qui ont donné naissance à tel ou tel chœur, tandis qu'ils insistent sur les transformations des danses et des chants rituels et qu'ils indiquent la composition de quelques nouveaux morceaux par les fonctionnaires du bureau de la Musique. On a déjà vu sous les Hân que le nom de plusieurs danses a été changé; ce procédé devient de règle par la suite, souvent sans raison apparente, et il est assez difficile parfois de reconnaître un chœur sous les titres variables qu'il porte successivement. Ainsi⁸ la danse *Wou hing* devient *Tü wou*, grande danse guerrière (221), puis *Heou*, danse postérieure (420); la danse de *Pü yû* est *Tchiao wou* (221), puis *Syuen wou* en 273; la danse *Wên chi* est nommée *Tü chao* en 221; mais le nom de *Chiao* est donné en 454 à la danse *Khai yong*, qui sous les Lyang (VI^e siècle) devient *Tü tchouang*. Quelques danses nouvelles, on données comme telles, apparaissent⁹; ainsi la danse *Tchüang pin* chez les Wei au III^e siècle, les danses *Tchéng tch* et *Tü yû* composées par Syün Hyü (273). Très souvent les danses sont tirées les unes des autres ou combinées ensemble. Les danses de circonstance, celles d'origine populaire, sont « adaptées aux tubes et aux cordes », c'est-à-dire mises en musique régulière. Inversement, la musique d'un chœur sert, soit à la même époque, soit successivement, à plusieurs poésies, parfois à sept ou huit pièces¹⁰. La substitution des poésies les unes aux autres est très fréquente; ainsi¹¹ il y avait d'abord pour la danse de *Pü yû* quatre poésies qui devinrent toutes inintelligibles; au début des Wei (vers 220), un fonctionnaire fut chargé de rédiger quatre nouveaux textes, ce qu'il fit en conservant, dit-on, l'inspiration et le mouvement primitifs; mais combien de fois les nouveaux auteurs n'eurent-ils ni tant de soin ni tant de talent? « Pour un chœur, en général, la poésie est le principal; on l'adapte à une mélodie ancienne; peu à peu on veut l'épandre avec les cordes et les voix, la revêtir du son du métal et de la pierre¹². » Ces modifications étaient de règle au début de chaque dynastie, elles étaient fréquentes en tous temps; Tou Kihwei, Syün Hyü, bien d'autres qui ont été nommés dans la première partie de ce travail, ont d'abord eu mission de corriger les hymnes, et c'est en partant de là qu'ils sont arrivés à réformer l'orchestre et à régulariser les tuyaux sonores.

De même que sous les Hân, de même sous les Ts'in il y eut trois danses principales, *Wou chi*, *Hyên ki*, *Tchüang pin*. La coutume de tenir deux ou trois chœurs

1. N° 36, liv. 19, f. 1. — N° 26, liv. 22, f. 9.

2. Le n° 36, liv. 22, f. 10-21 (cf. n° 43, tome III, pp. 605 à 629) donne le texte de 17 hymnes de l'intérieur de la maison sacrificielle du monde, et puis de 19 hymnes des sacrifices kiao. Ces dernières sont les hymnes de Seù-ma Syang-jou. Les 17 autres se rapportent à la danse *Ngân chi* et à la musique de la chambre ou de la maison; ce sont, en effet, des hymnes au bonheur des Ancêtres; je ne sais s'il faut les faire remonter à la danse de Thang-chiao, époque secondaire de Kao tsou.

3. N° 26, liv. 22, f. 9 v°; Phéi, aujourd'hui dans le Syü-tchou fou, Kiang-nou.

4. N° 34, liv. 8, f. 34 v°; liv. 24, f. 2 v°; — N° 50, tome II, p. 396, etc.; tome III, p. 234.

5. N° 41, liv. 23, f. 20. — N° 45, liv. 29, f. 3 v°.

6. Au Pao-ning fou, Seù-chi-liv. an.

7. N° 46, liv. 24, f. 12 v°.

8. N° 39, liv. 19, f. 2. — N° 42, liv. 15, f. 1, 2.

9. N° 42, liv. 18, f. 1 v°.

10. Un grand nombre de ces poèmes, ainsi que des hymnes non accompagnés de danses, et aussi des poèmes des banquets, sont conservés dans les histoires dynastiques; dans quelques-unes ils forment des livres entiers. M. Charvannes (N° 83, tome III, p. 603 et sq.) a traduit les hymnes des premiers Hân. Une étude littéraire et rythmique sur l'ensemble de ces poésies officielles ne manquerait pas d'intérêt.

11. N° 41, liv. 22, f. 20 v°.

12. N° 42, liv. 15, f. 19 v°.

pour plus solennels est générale. Nous la retrouvons chez les Thang. « Les Swéi avaient la danse civile, *Wén wou*, et la danse militaire, *Wou wou*. » Quand Tsou Hyáo-swen fixa la musique, il appela la danse civile *Tché khing*, la danse militaire *Khai ngün*. Pour chacune il y avait 64 choristes. Les choristes civils tenaient de la main gauche la flûte *yó 74*, de la main droite le ti, bouquet de plumes de faisau; y compris les deux chefs de chœur munis de leur guidon, tous portaient le bonnet *wéi mao* [de toile noire], le col noir, écoru ou rouge, la robe large, la culotte blanche, la ceinture de cuir, les souliers de peau noire. Les choristes militaires tenaient au bras gauche le bouclier, de la main droite la hache; deux hommes placés en avant portaient les drapeaux, deux tenaient les tambours à manche 62, et deux les sonnettes 104; il y avait deux *chwén* 3 tenus par quatre hommes et joués par deux hommes; deux hommes tenaient des cymbales 16; les joueurs de *syáng* 164 à gauche, les joueurs de *yá 50* à droite, au nombre de deux [de chaque côté], étaient rangés le long du chemin. Ils portaient la coiffure carrée unie; le reste, comme les choristes civils... Aux sacrifices *kyáo* dans la banlieue et dans les temples, à la première oblation, on danse la danse civile, à la seconde et à la dernière la danse militaire. Au temple des Ancêtres, on fait descendre les esprits avec la danse civile; aux libations dans chaque chapelle, on emploie la danse spéciale consacrée à l'Empereur que l'on prie... En 677² le chef de la cour des Rites, *Wéi Wán-chi*, fixa les six strophes, *pyén*, de la danse *Khai ngün*; la 1^{re} strophe indique que le dragon s'élève et remplit l'abîme; la 2^e strophe indique la pacification du *Kwán-ichong*³; la 3^e marque la soumission de la Chine orientale; la 4^e signifie que le *Kyáng* et le *Hwái* sont calmes; la 5^e veut dire que les barbares du nord sont renversés; à la 6^e strophe, les choristes reviennent à leur place pour rendre hommage, de même que les soldats rentrent en cohortes bien rangées. » La danse guerrière des Swéi, costumes et évolutions, est tout à fait analogue; l'un et l'autre chœur ressemblent de près à la danse des Tchou décriée au chapitre VI : les évolutions ont un sens symbolique, rappellent une série d'événements.

Les danses spéciales à chaque Empereur⁴, titre, hymne, figures, furent fixées en 640 pour les Ancêtres impériaux, et au début de chaque règne pour l'Empereur récemment défunt; des modifications diverses furent introduites plusieurs fois. Trois grandes danses nouvelles⁵ furent composées et, après avoir été des danses de banquet, furent aussi exécutées dans les cérémonies de rites majeurs.

La 1^{re} année Tchong-kwan (627), l'Empereur, dans un banquet⁶, fit exécuter le *Tshín wáng phó tchéu yó*, chœur du prince de Tshin qui disperse les bataillons ennemis; il expliqua à ses ministres qu'à l'époque où il était prince de Tshin, ses victoires avaient inspiré

cette chanson à l'armée. Sur ce thème on composa une danse guerrière qui fut exécutée pour la première fois en 633, à la 1^{re} lune; *Wéi Tchong*, *Yü Chi-nán*, *Tchou Lyáng*, *Li Pó-yó*⁷ eurent ordre de faire pour ce chœur une nouvelle poésie intitulée *Tshí tsé*, les sept vertus; exécuté quinze jours plus tard, le nouveau chœur excita dans toute la Cour des trépignements d'enthousiasme. La danse était divisée en trois *pyén*; 120 danseurs revêtus de cuirasses et armés de piques se mêlaient et se séparaient, imitant les évolutions d'une armée. Dès lors ce chœur fut exécuté aux réunions plénières du début de l'année et du solstice d'hiver. En 656 il reçut le nom de *Chén kóng phó tohén yó*; en 678, après un long oubli, il fut de nouveau exécuté en présence de l'Empereur, qui, se levant, y assista avec un respect religieux; il resta jusqu'à la fin des Thang la danse nationale et guerrière par excellence.

La seconde des grandes danses⁸, danse civile, était célébrée aux mêmes solennités que la précédente et, comme à la précédente, l'Empereur jusqu'en 682 y assista debout. En 632 l'Empereur s'était rendu au palais *Khing-chéan*, qui avait été la résidence privée de son père et où lui-même était né; il y festoya avec ses ministres; à l'exemple de *Káo tsou* des Hán visitant la ville de Phéi, il accorda des grâces aux gens de la localité. Des odes et d'autres poésies furent présentées à cette occasion; *Lyü Tshái*⁹ y adapta « les tuyaux et les cordes »; ce fut le chœur *Kóng tchéng khing chéan* exécuté par 8 groupes de 8 jeunes garçons qui portaient des vêtements civils et dont les mouvements lents et dignes symbolisaient les vertus pacifiques. Ce chœur fut ensuite appelé *Kyech kóng wou*. En 665 ces deux premières grandes danses furent introduites au temple ancestral en subissant quelques retouches, mais elles, demeurèrent aussi dans les cérémonies palatines.

La troisième grande danse¹⁰, due à *Káo tsong* (648-683), symbolisait le *yuén khi*, principe primordial, le *yín* et le *yáng*, principes mâle et femelle, les *sin tshí*, ciel, terre, homme, les quatre saisons, les cinq éléments, etc.; les 80 danseurs portaient des vêtements de cinq couleurs comme les nuages. La danse est appelée *Chung yuén*, l'hymne est intitulé *Khing yün*; en 676 ce chœur était joué pour les sacrifices au Ciel, à la Terre et dans le temple ancestral. D'ailleurs l'emploi de ces trois grandes danses comme danses religieuses et classiques fut combattu¹¹; elles n'avaient pas la même influence sur les esprits; de plus, les 32 *pyén* de la première, les 50 *pyén* de la seconde et les 29 *pyén*¹² de la dernière se prêtaient mal aux cérémonies du culte.

Après les Thang, on change les noms, les figures, l'ordre des danses, on compose des chœurs pour célébrer la présentation à l'Empereur d'objets de bon augure, pour rappeler des faits importants de la vie de la Cour; on suit ainsi la tradition établie; il est inutile de détailler ces imitations.

1. N° 10, liv. 24, ff. 8 et 9. — N° 63, liv. 14, f. 18 v°.

2. Pour le *ya*, voir aussi appendice II, p. 242, 284; le *syáng* était un instrument analogue (appendice II, p. 212, 264).

3. Le n° 45, liv. 28, ff. 7 et 8, qui décrit la même danse, en rapporte la compilation au règne de *Thái tsong* (626-649); *Wéi Wán-chi* la seule-ment remise en usage.

4. Le *Chéan-si* actuel.

5. N° 42, liv. 48, f. 8 v°.

6. N° 45, liv. 28, ff. 3 à 5. — N° 46, liv. 21, f. 6.

7. N° 46, liv. 22, f. 2 v°.

8. N° 45, liv. 28, ff. 5 à 7; liv. 29, f. 1. — N° 46, liv. 21, ff. 9 à 11.

9. N° 55, liv. 33, ff. 15 à 17.

10. *Wéi Tchong* (580-643), très lettré, adhérent des 4^{thang} dès la première heure, conseiller de *Káo tsou* et de *Thái tsong*; poète, auteur du *Suifé chon* (N° 45, liv. 71. — N° 46, liv. 97, ff. 1 à 46). — *Yü Chin-nán* (538-618), frère cadet de *Yü Chi-ki*, mandarin sous *Lang ti*, conseiller

fidèle de *Thái tsong* (N° 43, liv. 72, ff. 1 à 5. — N° 46, liv. 102, ff. 1 à 9). — *Tchhou Lyáng* (538-645), d'une famille mandarinale, servit les Swéi, adhéra de bonne heure aux Thang et prit part à plusieurs expéditions. L'un des plus lettrés parmi les conseillers de *Thái tsong* (N° 45, liv. 72, ff. 10 à 14. — N° 46, liv. 102, ff. 11 et 12). — *Li Pó-yó* (665-648), lettré renommé, dignitaire sous les Swéi et les Thang, auteur du *Péi tsai chéou* (N° 45, liv. 72, ff. 9 à 10. — N° 46, liv. 102, ff. 9 et 10).

11. N° 45, liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 22, ff. 30 et 31. — N° 53, liv. 33, ff. 17 et 18.

12. *Lyü Tshái* (4-665) musicien et astrologue (N° 45, liv. 70, ff. 3 à 8). — N° 46, liv. 107, ff. 3 à 8).

13. N° 45, liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 10 et 11.

14. N° 45, liv. 28, f. 8 v°. — N° 46, liv. 21, f. 11.

15. Ici *pién* est écrit avec un signe indiquant révolution; le signe usual veut dire changement.

Le second élément des rites majeurs, les chœurs simples, offre un moindre intérêt. Les danses fréquemment renouvelées dans les grandes époques sont inspirées d'événements précis et les retracent en forme schématique sous les yeux de l'Empereur et de la Cour, des Dieux et des Ancêtres. Les hymnes invoquent les esprits, célèbrent les vertus des Empereurs défunts; ils sont exécutés en des occasions immuables, toujours répétées; ils n'évoquent à ce propos que des idées consacrées, des lieux communs. On a indiqué, chap. III, p. 100, et chap. XI, p. 184, à quels gestes rituels ils correspondent; ils seraient intéressants à étudier pour les idées et pour le rythme (à 7, 8, 4, 3 syllabes); ils montreraient beaucoup de répétitions et une grande monotonie, ils apparaîtraient toujours dominés par le modèle antique et peu précisés des neuf *hyâ*; mais cette étude très spéciale ne saurait trouver place ici. Des mélodies on ne sait presque rien : chaque âge cherchait à les corriger, à les rapprocher d'un idéal ancien mal défini; aux époques les plus savantes, on voulait leur appliquer le principe de la transposition, encore plus qu'aux mélodies des rites mineurs. Comme les mélodies des chœurs avec danses, celles-ci étaient renouvelées au début de chaque dynastie, parfois pendant la durée même de la dynastie. En quoi consistaient ces changements? On trouvera ici quelques indications sur ce travail perpétuel de réfection.

« A l'époque¹ de Kào tsou (206-105), Choü-swên Thong², s'inspirant des musiciens des Tshin, composa les hymnes du temple ancestral. Quand le grand invocateur allait recevoir l'esprit à la porte du temple, on exécutait l'hymne *Kyü tchi*, heureuse arrivée;... quand l'Empereur entrait dans le temple, on exécutait l'hymne *Yong tchi*, durable arrivée, pour servir de rythme à sa marche;... quand on présentait les vases de mets secs, on exécutait un hymne *têng kô*³ qui était seulement chanté sans que les flûtes ni les cordes se mêlassent à la voix humaine;... le *têng kô* étant achevé pour la seconde fois, on exécutait l'hymne *Hyeü tchikéng*, heureux et parfait;... quand l'Empereur était assis dans l'aile orientale, on exécutait l'hymne *Yong ngân*, repos durable; les rites parfaits étaient accomplis. » Plusieurs de ces hymnes sont rapprochés des neuf *hyâ*, mais il n'y a pas imitation,

et l'on suit plutôt les règles des Tshin, contre lesquelles la réaction des lettrés n'a pas encore commencé.

« Sous l'empereur Woü (441-87) on fixa les sacrifices dans la banlieue⁴; on sacrifia au Thâi yî... et à la Terre souveraine⁵... Alors on établit le bureau de la Musique, on choisit des poésies et on les chanta pendant la nuit⁶; il y avait des chansons de Tchâo, de Tâi, de Tshin, de Tchhou⁷. De Li Yèn-nyên, on fit le préposé général à la musique; en plus on nomma Seü-mâ Syâng-joü et d'autres, quelques dizaines d'hommes : ils composèrent des odes et des foü⁸, ils discutèrent les lyü et accordèrent les airs des huit sortes d'instruments, ils firent les 19 hymnes⁹. »

Si nous touchons encore ici aux chants populaires, nous ne trouvons par la suite que des hymnes de poètes officiels¹⁰. Les Tsin, les Sóng, les Tshü suivirent à peu près l'ordonnance générale du temps des Han; il en fut de même dans les États du nord¹¹, chez les Tshü du nord et les Tchou. Les Lyâng ayant d'abord employé les hymnes des Sóng de 484 et 473; en 502, revenant au modèle des Tchou, ils décidèrent que tous les hymnes officiels seraient intitulés *yü*, c'est-à-dire correct, que le nombre en serait fixé à 12, nombre des mois, donc nombre céleste; on eut ainsi l'hymne *Tsyün yâ* pour l'entrée et la sortie des fonctionnaires, l'hymne *Hwáng yâ* pour les mouvements de l'Empereur, l'hymne *Yin yâ* pour le Prince héritier, etc. Le même principe fut suivi sous les Swéi¹² avec les 5 hymnes en *hyâ*, sous les Thang¹³ avec les 12 hymnes en *liáo* exécutés pour la première fois en 628 (voir p. 39), sous les Sóng¹⁴ avec les 12 hymnes en *ngün* (960) portés au nombre de 21 en 1034.

De la seconde section de l'orchestre des Han nous ne connaissons guère que le nom, qui rappelle deux des parties du *Chi king*; cet orchestre jouait lors des cérémonies traditionnelles du tir, ainsi que dans l'école impériale, rapprochement naturel, puisque les banquets de district et le tir à l'arc couronnaient l'éducation. Nous sommes tentés de rattacher à cet orchestre les mélodies de quatre pièces du *Chi king*, mélodies antiques que Tschü Khwéi au III^e siècle transmit à ses élèves du royaume de Wei¹⁵; les quatre pièces étaient¹⁶ *Loü ming* (*Syâo yâ*, I, 4), *Tcheou yâ* (*Kwéi fong*, II, 14), *Fü thán* (*id.*, IX, 6), *Wén wáng* (*Tâ yâ*, I, 1). Mais dès le règne suivant, dans la période Thâi-hwéi

1. N° 36, liv. 22, ff. 8 et 9.

2. Choü-swên Thong, docteur sous les Tshin, adhèrent du parti de Tchhou, puis des Han en 206, organisa les rites de la nouvelle Cour (N° 34, liv. 99, ff. 5 à 9. — N° 36, liv. 43, ff. 10 à 14).

3. L'expression *têng kô* présente des emplois variés; ici, dans un sens spécial, elle semble désigner un certain genre de chants.

4. N° 50, liv. 32, ff. 1 et 10.

5. Le livre 28 des *Chi ki* (N° 34) donne de copieuses indications sur les institutions religieuses de l'époque; voir n° 35, tome III, p. 413, etc.

6. Les sacrifices sont en général célébrés à l'aube, avant le lever du soleil; ceux du Thâi yî remplissaient toute la nuit. On choisit, dit le commentateur Yün Chi-kou (postum. Tchou, 581-645), petit-fils de Tchü-tchü, lettré, mandarin et dignitaire sous Thâi tsong, annoteur du *Hou chou*. — N° 45, liv. 73, ff. 5 à 7. — N° 46, liv. 108, ff. 6 à 8, des chants populaires afin de connaître la moralité et le gouvernement du chaque région.

7. Tchao, aujourd'hui le Kwang-ping-fou au Tchü-li Thâi, le Syuen-hua (ou, même province, et règne de Tâ-thong au Chün-si) Tshin, au Tchün-si; Tchhou, au Ho-pou.

8. Voir p. 184, note 10.

9. Voir p. 187, note 2.

10. N° 42, liv. 42, ff. 4 et 5; liv. 44, ff. 1 et 2, 15 et 16. On peut être : Fôü Hyeün, hymnes religieux en 266 (N° 41, liv. 22, ff. 5 à 10) — Tchêng-kong Swéi, Syün Hui, Tchêng Hwâ, hymnes palatins en 389 (id., liv. 12 à 19) — Tchao Phi et Wang Syün, hymnes en l'honneur des Empereurs défunts, 376-390 (id., liv. 23, ff. 2 à 4) — hymnes des Sóng par Yün Yün-tchi, Syé Tchüwáng, Wang Chao-tchi (N° 39, liv. 29, renferme aussi les hymnes des Tsin) — Chên Yü, les douze hymnes des Lyâng, en 502 (N° 42, liv. 12, ff. 7 à 14) — hymnes des Wei du nord, début du IV^e siècle (id., liv. 44, ff. 2 à 13) — hymnes des Tchou, en

506 (id., liv. 44, ff. 15 à 23) — hymnes des Swéi par une commission de mandarins, en 601 (id., liv. 45, ff. 2 à 18) — Tschü Hsiao-ou en 628, Tchhou Lyâng et autres en 634, etc., hymnes des Thang (N° 46, liv. 30 et 31). Parmi les personnages nommes pour la première fois ici, on peut noter : Fôü Hsüên (317-378), issu d'une famille mandarinale, lui-même lettré et haut dignitaire (N° 41, liv. 47, ff. 1 et 7) — Tchêng-kong Swéi (331-378), mandarin, musicien et poète, travailla à la révision du code (N° 41, liv. 93, ff. 2 à 7) — Tchêng Hwâ (323-399), lettré et homme d'Etat, anobli, massacré dans les troubles (N° 41, liv. 36, ff. 15 à 23) — Tchao Phi, lettré, poète et mandarin, d'une famille mandarinale (N° 41, liv. 93, ff. 18 à 21) — Wang Syün (347-398), fils et petit-fils de mandarin, lettré érudit, apprécié par Hsiao-wou ti (372-398) (N° 41, liv. 65, ff. 12 à 14) — Yün Yün-tchi (384-456), calligraphe, écrivain, mandarin, renommé pour son ivrognerie (N° 39, liv. 73 et N° 43, liv. 34, ff. 1 et 4) — Syé Tchüwáng (421-484), haut dignitaire, mis à mort (N° 39, liv. 28, ff. 1 à 8 et N° 43, liv. 30, ff. 4 à 6) — Wang Chao-tchi (380-438), issu d'une famille qui fournit un grand nombre d'hommes distingués, mandarin, périt dans des troubles (N° 39, liv. 60, ff. 7 et 8 et N° 43, liv. 24, ff. 9 et 10) — Chên Yü (441-513), fils d'un fonctionnaire déçu en 452, devint haut dignitaire; célèbre comme lettré et respecté pour son austerité; auteur du *Sông chos* (N° 39, liv. 100; *Lyng chos*, liv. 13, ff. 2 à 12 et N° 43, liv. 37, ff. 1 à 9).

11. N° 42, liv. 13, f. 6 et 7.

12. N° 42, liv. 15, f. 6.

13. N° 43, liv. 28, f. 2 et 3. — N° 46, liv. 21, ff. 6 à 8.

14. N° 53, liv. 30, ff. 2 et 7.

15. N° 39, liv. 19, f. 3. — N° 41, liv. 22, ff. 10 à 12.

16. N° 2. — N° 43, pp. 28, 117, 174, 310.

(227-232), Tsò Yèn-nyên¹ conservant les titres changés le texte des trois dernières odes et leur fit de nouveaux airs, « sons et rythme » comme dit l'historien : que restait-il alors de ces précieux monuments de l'art des Hân? Seule l'ode *Loi ming* demeura intacte, et l'on continua de la chanter le premier jour de l'année à la cour plénière. Mais bientôt sur l'air du *Loi ming* on adapta l'éloge de Wou ti²; sur les deux premiers airs composés par Tsò on mit les louanges de Wén ti et de Ming ti³; comme quatrième numéro on reprenait le *Loi ming*, texte ancien et mélodie ancienne. Au début des Tsin ces airs servaient dans les sacrifices et dans les banquets rituels. Mais en 289 Syân Hyû et les deux autres poètes musiciens de l'époque furent chargés d'arranger les airs et de faire des poésies conformes aux sentiments rituels du premier jour de l'année; quelques années plus tard Toh-héng-kong Swé composa encore d'autres pièces. Ces chœurs ne survécurent pas aux Tsin, rien ne resta donc du deuxième orchestre des Hân; c'est seulement sous les Thang que l'on remit en honneur les banquets de district et le rite du tir à l'arc avec les odes du *Chi king* convenant à ces cérémonies; aucune indication n'est donnée pour les mélodies ni pour l'orchestre des banquets de district; pour le tir à l'arc, rite militaire, on employait l'orchestre de marche⁴.

La troisième orchestre des Hân eut une fortune bien différente et sous sa forme simple et dans ses développements. En opposition avec la musique rituelle et le plus souvent strictement réglée des deux premiers orchestres, celle des banquets s'est constamment renouvelée sous des aspects très divers : chœurs de circonstance sortis du peuple ou de la Cour, chants venant de toutes les provinces où les dynasties successives ont assis leur pouvoir, airs et danses barbares, tours d'adresse et de magie, tout cela s'y trouve côte à côte, subit et exerce des influences. On étudiera d'abord la musique des banquets dans sa forme la plus simple, purement chinoise, dominante pendant la première partie des huit cents ans qui séparent l'avènement des Hân de celui des Thang.

Les chants et les danses n'étaient pas seulement l'expression rare de sentiments violents, ou graves, ou joyeux, en un mot extraordinaires; ils avaient place dans la vie de tous les jours. Leur signification sociale et morale était si bien reconnue que dans l'antiquité le Fils du Ciel se faisait présenter les poésies populaires et les examinait⁵; cette coutume se perdit sous les Hân, et Wou ti employa la poésie surtout dans les sacrifices et pour célébrer les signes de bon augure. Du moins la danse conserva sa place dans tous les festins⁶; quand l'ivresse commençait à venir, les convives se levient et dansaient tour à tour, souvent ils exécutaient des danses provenant de leur pays d'origine ou qu'ils avaient eu l'occasion de voir;

donc rien de convenu dans ces réjouissances, au contraire la plus grande diversité. Cet usage est mentionné par le *Chi king*, il se retrouve à la cour des Hân, des Wéi, des Tsin; c'est seulement sous les Sòng qu'il s'efface, et alors, pour conserver ces anciennes danses (période Tai-ming, 457-464), on en fixe la musique et on les fait exécuter par des choristes dans la cour devant la salle impériale; les poètes impériaux par ordre composent de nouvelles poésies : ainsi Yü Hwô⁷ sous Ming ti (465-472). Du jour où les convives ne sont plus des choristes occasionnels, mais des spectateurs, les danses commencent de se modifier : des professionnels apprennent et exécutent les chœurs; les musiciens barbares, qui varient le spectacle, se répandent de plus en plus.

La danse *Kong mô*, nommée danse du linge, *Kin wou*, sous les Tsin et les Sòng⁸, rappelait l'entrevue de Kao tsou, alors roi de Hân (208), avec son ennemi Hyâng Tsai; Hyâng Tchwang, partisan de ce dernier, dansait la danse du sabre, *Kyên wou*, et cherchait à atteindre le roi de Hân, tandis que Hyâng Pô, dansant aussi, étendait ses manches et les séparait; Hyâng Pô s'écria : « Seigneur, ne touchez pas au roi de Hân. » Les deux premiers mots, *kong mô*, devinrent le nom de la danse. On se servait d'un linge pour imiter les manches flottantes de Hyâng Pô. Texte du chant, *Song chêu*, liv. 22, f. 10 v; rythme irrégulier.

La danse du fourreau⁹, *Pi wou*, al. *Pi chên wou*, était déjà exécutée dans les banquets sous les Hân, mais on en ignore l'origine; elle fut dansée d'abord par deux groupes de 8 choristes, puis par 8 groupes de 8 à partir de Hwân Hyuên¹⁰ et de son usurpation (403); pour le chant il y avait cinq textes anciens et cinq de la période Thâi-ohi (265-274) : textes en pentasyllabes et en tétrasyllabes, *Song chêu*, liv. 22, ff. 1 à 7; *Tsin chêu*, liv. 23, ff. 15 à 19. Connue sous les Thang sous le nom de *Ming kyên*, d'après le début de l'un des textes du III^e siècle. Le *Suêi chêu*¹¹ identifie cette danse avec celle de *Pi yü* (voir p. 187), sans donner la raison de cette opinion. Il faut se garder de confondre ce chœur avec un autre¹² qui est appelé seulement *Ming kyên* et auparavant *Tchiao kyên*; le texte ancien est en 4 pentasyllabes; ce sont les plaintes mises dans la bouche de cette Wang Tshyang, surnommée Tchiao kyên, fille du harem qui fut donnée en mariage au khan des Huns (33 A. C.) et dont les aventures imaginaires forment le thème d'un drame célèbre de l'époque des Yuên, le *Hân-kong tchheô*¹³. D'ailleurs ce récit provenant de la Cour du sud, l'air en était du pays de Wou. Le *Song chêu*, liv. 22, f. 12, donne sous le titre de *Ming kyên* la yue une poésie en pentasyllabes qui n'offre aucun rapport de sens avec l'anecdote de la dame Tshyang; mais l'on sait que les textes nouveaux étaient sans aucune précaution accommodés à des mélodies connues.

La danse du chasse-mouche, *Fô wou*, du pays de Wou¹⁴, est connue encore sous d'autres titres, *Pô fô wou*, *Pô fô kyôu wou*, qui n'offrent aucun rapport

1. Il appartenait à l'école de Tôu Khwêi (N° 27, section des Wéi, liv. 30, f. 11).

2. Tchiao Tshiao (153-230), se distingua contre les rebelles (184), rétablit l'ordre dans l'Empire; ministre (208), prince (210); son fils Phô fut le premier empereur des Wéi et lui donna le titre posthume d'empereur (N° 27, section des Wéi, liv. 1).

3. Wén ti (220-239), nom impérial de Phô, fils de Tchiao Tshiao, né en 168; son fils J'ao, né en 208, est l'empereur Ming (226-239) (N° 37, section des Wéi, liv. 2 et 3).

4. N° 46, liv. 16, f. 10; liv. 10, f. 14.

5. N° 29, liv. 10, f. 14 r.

6. N° 19, liv. 19, f. 1 r.

7. Yü Hwô, lettré et petit mandarin, seconde moitié du I^{er} siècle, sous les Sòng (N° 43, liv. 72, f. 7).

8. N° 29, liv. 19, f. 14 v. — N° 45, liv. 20, f. 3 v. — N° 34, liv. 7, f. 14, etc. — N° 35, tome II, p. 278.

9. N° 30, liv. 19, f. 14 r. — N° 41, liv. 23, f. 15 r. — N° 15, liv. 24, f. 4 r.

10. Hwân Hyuên (360-404), d'une famille mandarinale au service des Tsin, homme remarquablement doué; il s'empara du trône avec le titre d'empereur de Tchou et fut tué l'année suivante (N° 40, liv. 24, ff. 1 à 7. — N° 41, liv. 99, ff. 1 à 22).

11. N° 43, liv. 15, f. 21 v.

12. N° 45, liv. 20, f. 3 et 4.

13. 1^{re} pièce du recueil *Fuên jên tsâ kî pò tchông*, formé par Tsang Tsin-chou (1015) réédition postérieure à 1644 (Catalogue 4331-4338).

14. N° 39, liv. 19, f. 14 et 15.

de sens, mais seulement une analogie de sons : le nom vient donc probablement du dialecte local. Quant au texte, il exprime les plaintes des gens de Woû qui, à propos de la tyrannie de leur souverain Suen Hào, souhaitent de se soumettre aux Tsin; ce n'est donc pas une poésie de la dynastie des Woû. Cinq textes en tétrasyllabes et trisyllabes, *Tsin choû*, liv. 23, ff. 19 à 21; *Sông choû*, liv. 22, ff. 8 à 10.

La danse de la sonnette, *Tô wou²*, remonte aux Hân; la poésie (foû) de Tchêng-kông Swei parle de cette danse en ces termes : « le fourreau et la cloche sont dansés dans la cour, les instruments des huit espèces sont tous rangés. » Deux textes en vers irréguliers, *Sông choû*, liv. 22, ff. 7 et 8.

La danse des coupes et des plateaux, *Pêi phên wou³*, serait la danse *Chi nîng* des années Thâi-khang (280-289); les danseurs tournaient et retournaient dans leurs mains des coupes et des plateaux; déjà à l'époque des Hân existait le *Phân wou*; il est probable que les coupes furent ajoutées par les Tsin. Un texte : tercets formés de deux trisyllabes et un heptasyllabe, chaque tercet construit sur une rime; *Sông choû*, liv. 22, f. 10.

La danse de l'ortie blanche, *Pô tchou wou⁴*, est encore une danse méridionale, puisque cette ortie croît au pays de Woû; d'ailleurs un texte des Tsin parle de *pô syu*, et c'est encore dans la prononciation de Woû que *tchou* et *syu* peuvent se rapprocher. Chên Yü composa un nouveau texte. Une chanson totalement différente sous un titre semblable, *Pô tchou khyi*, circulait à l'époque de l'auteur du *Kyeou thung choû*. Trois textes en heptasyllabes, *Sông choû*, liv. 22, f. 11.

Le *Tân kô*, chant isolé⁵, est un exemple rare de chœur resté sans accompagnement : un chanteur entonnait, trois autres reprenaient avec lui. Déjà chanté sous les Hân, ce chœur plaisait particulièrement au fondateur des Wei, Tshô Tshào, et à son successeur, Wên ti; l'un et l'autre composèrent pour cette mélodie des poésies très diverses de forme et d'étendue; il existait aussi plusieurs textes anciens d'allure populaire; *Sông choû*, liv. 21, ff. 1 à 5. Sous les Tsin, le *Tân kô* tomba en désuétude.

Sur le *Tsen yé kô⁶*, les historiens nous apprennent seulement que ce chant était triste, que sous les Tsin les esprits le chantaient plusieurs fois pour annoncer des catastrophes, par exemple dans la période Thui-yuén (376-396). L'auteur en était une femme nommée Tseu-yé. Plusieurs lamentations ou complaintes figurent parmi les pièces de cette lon-

gue époque troublée : *Thwân chên kô*, chanson de l'éventail rond, plaintes d'une esclave amoureuse battue par sa maîtresse; *Tchûng chi pyên*, les malheurs du tchang-chi Wang Hîn qui va être défait par l'ennemi; *Toû hoû kô*, lamentations adressées par une femme à l'officier (toû-hou) qui lui conte les funérailles de son mari tué à l'ennemi; *Toû khyi kô*, plaintes d'un officier condamné à mort, etc. L'appréhension des calamités de l'existence, la mélancolie d'un homme qui est devenu empereur et qui se rappelle son humble passé⁷, les regrets d'un général en campagne qui songe au retour⁸, l'émotion romantique d'un prince qui entend les chants des femmes du peuple pendant la nuit⁹, sont des sentiments plusieurs fois exprimés. La plupart des chœurs de cette époque ont une histoire, les auteurs en sont connus. Parmi ces poètes musiciens on compte plusieurs empereurs. Chou-pào, le dernier souverain des Tshên (règne 582-589), se plaisait à faire des vers, à les mettre en musique, à les faire chanter par les femmes du harem et les ministres¹⁰; on cite de lui surtout le *Yi choû heou thung hoû*, si émouvant qu'on ne pouvait l'entendre sans pleurer : présage assuré de la chute de la dynastie. Le *Fân lîng tchoû*, le bateau dragon qui vogue¹¹, est de Yang ti (604-618), l'impérial prodige dont l'un des plaisirs les plus goûtés était de voyager dans de grandes barques luxueusement ornées. Aucun texte n'indique si une danse ou une mimique accompagnait ces chants, en partie inventés pour les voix seules et plus tard adaptés aux cordes et aux flûtes; du moins on y aperçoit souvent l'élément scénique : une action peut facilement entourer la situation, et un drame en sortir, comme il est arrivé pour les malheurs de Tshiao kyân.

Ce qui a subsisté de ces chants et de ces chœurs, nés du III^e siècle A. C. au VI^e siècle P. C., a formé la musique aigü¹². Recueillis d'abord sous les empereurs Wei, Hiao-wên (470-499) et Syuân-wou (490-515), les airs de cette musique, au VI^e siècle, sous les Tcheou et les Swei, étaient au nombre de plusieurs centaines; à la fin du VI^e siècle, au temps de l'impératrice Wou, il en restait 63; deux siècles et demi plus tard, quand Lyeou Hlyô composa le *Kyeou thung choû*, il en subsistait 32, quelques-uns avec plusieurs poèmes, ce qui faisait 37 pièces; il existait de plus 7 mélodies dont les poèmes étaient perdus. Aujourd'hui quelques-uns des textes se retrouvent chez les historiens; pas une mélodie ne reste; les titres ne sont même pas cités dans les recueils musicaux¹³. Sous les Thang,

1. Suen Hào (242-280), 4^e et dernier souverain (281-280) de la dynastie des Woû, se signala sur le trône par sa cruauté et ses débâcles; détrôné par les Tsin (N° 27, section des Woû, liv. 3, ff. 15 à 40).

2. N° 45, liv. 20, f. 4 r°. — N° 42, liv. 18, f. 31 v°. — N° 39, liv. 19, f. 14 v°.

3. N° 41, liv. 23, f. 23 v°.

4. N° 29, liv. 10, f. 15 r°. — N° 45, liv. 20, f. 4 r°.

5. N° 39, liv. 21, f. 4 r°.

6. N° 39, liv. 10, ff. 13 et 14. — N° 45, liv. 20, f. 4.

7. *Hou kô yô*, par Wou ti des Tshî (562-493); chanson plus tard nommée *Chung-tsa hîng* (N° 45, liv. 20, f. 6).

8. *Si wou yé fêi*, par Chên Yeu-tchi en 477 (N° 45, liv. 20, f. 3 r°), l'auteur, fonctionnaire au service des Sông, fut vaincu et réduit au servile en 478 (N° 45, liv. 27, ff. 8 à 13, et N° 39, liv. 7, ff. 14 à 20).

9. *Syung qing wou yô*, par Tsin, roi de Swei (449) (N° 45, liv. 20, f. 13 r°).

10. N° 45, liv. 20, f. 6 r°.

11. N° 45, liv. 20, f. 6 r°.

12. N° 40, liv. 109, ff. 14 et 15. — N° 40, liv. 29, f. 3. — N° 40, liv. 22, ff. 1 et 2. Le terme *tchung chung*, 2^e aigü ou 2^e, pour désigner un genre de musique, se trouve dans un rapport de 478 (N° 39, liv. 10, f. 1 r°).

13. Le directeur de la Musique fut mis à la tête d'un nouveau bureau, sous le Thung chên, le passage sur la musique aigü dut être par conséquent assez obscures qui nous révèlent l'origine, non le sens précis,

de quelques termes musicaux tombés en désuétude au 2^e siècle. Le *pai-sen* appartient originairement à la musique aigü; par sa forme il se rapproche de l'orchestre classique; les airs viennent de la section des barbares hoû (du nord). Il y a de plus le nom de *yin tsoû*, la règle du *tchoung kien*; tous sont des instruments répondant aux 12 (d'accord avec les 12?) qui étaient utilisés aux âges précédents. Mais ils ne se sont pas transmis aux hommes plus récents, et on a employé des noms différents.

13. Voici les titres donnés par le N° 43, liv. 20, f. 8 :

1. <i>Pô syu</i> attribué à Sông Yü (VI ^e siècle A.C.), un des auteurs des <i>Tchoua tshên</i> .	10. <i>Tsâ yô</i> (p. 191).
2. <i>Kông mû wou</i> (p. 190).	11. <i>Tchoung chên</i> , par Chên Tchông (époque des Tsin).
3. <i>Pâ yô</i> (p. 187).	12. <i>Mjo tsen kî kuen wên</i> (Tsin, 357).
4. <i>Ming kyan</i> (p. 190).	13. <i>Thwan chên</i> (p. 191).
5. <i>Foung tsang tchou</i> (époque des Hân).	14. <i>Nyao nio</i> (Tsin, 307).
6. <i>Ating tchi kyan</i> (p. 190).	15. <i>Tchoung chên</i> (p. 191).
7. <i>Tô wou</i> (p. 191).	16. <i>Tou hoû</i> (p. 191).
8. <i>Pô kyan</i> (p. 190).	17. <i>Tou khyu</i> (p. 191).
9. <i>Pô tchou</i> (p. 191).	18. <i>Wou yé thi</i> (Sông, 440).
9 bis. <i>Sou chi kô</i> (autre texte pour la 9).	19. <i>Chi tchên</i> , époques des Sông, auteur Tsin Tchi, haut dignitaire issu d'une famille mul-

ce genre de chants de circonstance fut également cultivé : il y eut ainsi le *Huàng tshōng tyē khyū* en l'honneur d'un cheval de *Thái tsong*, mort dans l'expédition de Corée; il y eut le *Yi tsi pin tchi khyū*, composé par le général Li Tai² après la soumission du Lyào-tong. Plusieurs chœurs de cette dynastie ont été cités déjà à propos des rites majeurs, d'autres se retrouveront plus bas. L'époque est fertile en artistes de talent, en souverains et en grands seigneurs cultivés et délicats; la production musicale augmente et se renouvelle; elle amalgame les éléments existants, chinois et étrangers; elle tend à confondre les genres auparavant distincts; c'est ainsi que l'on introduit dans les grands rites quelques chœurs des banquets.

La musique des banquets, dite *yén yō, tsū yō, sōi yō*, est du domaine des Sept Orchestres, qui deviennent ensuite les Neuf Orchestres, puis les Dix Orchestres. « Pour la première fois³, au début de la période Khui-hwáng (vers 581), on fixe et on établit les Sept Orchestres. Le premier s'appelle les jongleurs des royaumes, *Kwē ki*; le second s'appelle les jongleurs de la 2^e aigüe, *Tshing chāng ki*; le troisième s'appelle les jongleurs du Korye, *Káo-li ki*; le quatrième s'appelle les jongleurs de l'Inde, *Thyēn-tchōi ki*; le cinquième s'appelle les jongleurs de Boukhara, *Ngūn kwē ki*; le sixième s'appelle les jongleurs de Koutcha, *Kyeou-tseū ki*; le septième s'appelle les jongleurs de Wén-khang, *Wén khāng ki*. En outre, mêlés ensemble, il y a des musiciens de Kachgar, *Sōi-lō*, du Cambodge, *Fou-nān*, de Samarkand, *Khang kwē*, du Paikchei, *Pō-tsi*, des Turks, *Tōi-khyū*, du Silla, *Str-lō*, du Japon, *Wō kwē*. Ensuite Nyeou Hông demanda de conserver les quatre danses du fourreau, de la sonnelle, du linge du chasse-mouche et de les ranger auprès des nouveaux musiciens⁴. Il disait que ces quatre danses depuis les Hân et les Wéi étaient toutes exécutées dans les banquets... On reconnaitra [ajoutait-il] que si ce n'est pas de la musique rituelle, ce sont de vieux airs des âges précédents. » Sur la demande de Nyeou Hông, ces danses furent exécutées dans les banquets avant la musique des Si-lyāng. Les chœurs barbares étaient vus de mauvais œil par les lettrés puristes⁵; Yén Tchi-

thwéi⁶ en 582, puis en 589, voulut ramener la musique aux règles chinoises des Lyāng. « La musique des Lyāng est celle d'un Etat qui a péri; pourquoi irions-nous l'employer? » répliqua Kiao tsou, rendant hommage à l'union indiscutée de la musique et des principes sociaux. Tsou Hyāo-swèn, au contraire, fut résolument éclectique, prenant pour la musique religieuse parmi les airs du sud et du nord⁷.

« Pendant la période Tā-yē (605-616), Yang ti⁸ déclara que la musique aigüe, les musiques des Si-lyāng, de Koutcha, de l'Inde, de Samarkand, de Kachgar, de Boukhara, du Korye, la musique dite *Lī pi* formaient les Neuf Orchestres⁹. »

La musique aigüe a eu pour origine les trois mélodies en 9^e qui provenaient de la musique de la chambre des Tcheou et autour desquelles s'étaient groupés, sous les Hân, les Tsin et leurs successeurs, les nombreux chants rappelés plus haut¹⁰. Conservée par suite des conquêtes successives dans la région de Lyāng-tcheou¹¹, cette musique fut retrouvée par les Swei après la chute des Tcheūn (589); reconnus pour vraiment chinois, les airs furent adoptés, vérifiés, complétés et confiés à un bureau dit *Tshing chāng chōi*. L'orchestre de 25 exécutants comprenait : cloche 1, 2, lithophone 23, 24, khin 412, sū 416, khin à 3 cordes, kl khin 413, guitare 423, khōng-hōu 414, tchōi 419, tchēng 417, tambour tsyē 462, orgue 463, flûte droite 77, flûte de Pan 75, flûte traversière tchi 80, ocarina 101, 2 chanteurs, 4 danseurs, soit 16 instruments presque exclusivement chinois¹².

« La musique des Si-lyāng¹³ a pris naissance à la fin de la famille Foü; Lyū Kwāng, Tsyū-khyū Mōng-swén et autres ayant possédé Lyāng-tcheou transfèrent la musique de Koutcha et firent cette musique;... comme ils y mêlèrent des airs de Tshin, on l'appela musique de Tshin et de Hân, *tshin hān yō*,... puis vieux airs de Lō-yāng... Thāi-wō, des Wéi, ayant soumis l'ouest du fleuve (439), l'obtint et la nomma musique des Si-lyāng. A l'époque des Wéi et des Tcheou, [cet orchestre] fut appelé jongleurs des royaumes. » Outre 2 chanteurs et 5 danseurs (un nommé *pō wou* et 4 *fāng wou*), l'orchestre¹⁴ comprenait 27 exécutants jouant de 48 sortes d'instruments :

rinale, rebelle¹⁵ et tsū en 434 à 55 ans (N° 29, liv. 74, ff. 1 à 10, et N° 43, liv. 18, ff. 14 à 17).

20. *Mō tchēou*, dérivé du 19.

21. *Nyāng yāng* (p. 191, note 9).

22. *Sī tsoū yé tsi* (p. 191, note 9).

23. *Kōi kiō* (p. 191, note 7).

24. *Yāng pān* (Tchi, 494).

25. *Kyōu hōk* (sans dato).

26. *Tchāng tōu hōan* (début de vi^e siècle).

27. *Sān tchōu* (sans dato).

28. *Tchāi sāng*, dérivé du 27.

29. *Tchōuven kyang hwa yōi yōi*.

Le *Yō fōu kōi tshyō kyai* (N° 93), en 2 livres, est une liste de chants anciens avec des notes assez brèves sur les circonstances de leur composition et de leurs transformations; la question littéraire seule y est traitée. Il n'y a donc pas lieu d'étudier ici cet ouvrage; on y trouve au livre I un certain nombre des titres cités plus haut. On trouvera encore des listes de titres dans nos 58 (Y. I. I, liv. 76, f. 37, etc.); n° 98; n° 98 (Y. I. I, liv. 75, f. 3, etc.); ce dernier ouvrage discute les poésies substantielles, montre que les textes en sont pervertis ou douteux. Voir aussi p. 165.

1. N° 46, liv. 24, ff. 12 et 14.

2. Li Tai (584-609), du son premier nom Syū Chī-tsi, se rallia aux Thāng des 610 et reçut alors le nom impérial de Li; vainqueur des Turks (629), du Kokoury (645 et 608), haut dignitaire (N° 45, liv. 67, ff. 6 à 11. — N° 46, liv. 93, ff. 7 à 12).

3. N° 42, liv. 15, f. 24 v°.

4. Voir pp. 106 et 101.

5. N° 42, liv. 15, f. 22 v°, 25 v°.

6. Yén Tchi-thwéi (531-593), mandarin sous les Tshi du nord, Tcheou et Swei, auteur de plusieurs ouvrages (N° 44, liv. 83, ff. 13 et 14. — Pēi

par le dernier empereur Tchéou. 30. *Yā chōi hōk tshing hwa* (p. 191).

31. *Tshing tshing*, par le même.

32. *Fān tōng tchōu* (p. 191).

Airs sans paroles.

33. *Pāng tyō* } prov. de la mus.

34. *Tshing tyō* } de la chanbre

35. *Sō tyō* } des Tcheou.

36. *Ching tū* }

37. *Pōng tchōi* } sans autres in-

38. *Pāng tchōi* } diction.

39. *Mūng tyō* }

tshit chōi [livre des Tshi du nord, 350-377, par Li Pō-yō, Catalogue 56, édition de Kin-ling, 1874], liv. 48, ff. 12 à 18).

7. N° 45, liv. 28, f. 2 v°.

8. N° 45, liv. 18, f. 22 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 12 et 13.

9. Il serait intéressant, mais déplacé ici, d'étudier d'après le n° 9 (Y. I. I, liv. 70, f. 37, etc.) les titres des airs de ces différents orchestres. L'orchestre de Koutcha, de beaucoup le plus important, avait 20 airs; pour le Korye, pour l'Inde, on n'en indique que deux. Les désignations sont *kōu khyū*, chansons, *wōi*, danses, etc. : on retrouve donc comme toujours l'orchestre total. Plusieurs titres rappelés des jours d'adresse; ainsi, *Tshōi hōi*, tirer des flèches dans l'ouvrage d'un vase; d'autres renferment des allusions bouddhiques; d'autres marquent l'origine géographique, ainsi *Tshōi tshōi wōi*, dans le baskétique du Khotan.

10. Voir p. 191, notes 12 et 13. — N° 40, liv. 106, ff. 14 et 15. — N° 42, liv. 15, f. 22 v°. — N° 43, liv. 29, f. 3 v°. — N° 55, liv. 23, ff. 11 à 14.

11. Au Kin-soū.

12. N° 43, liv. 29, ff. 3 v° et 6. — N° 40, liv. 22, ff. 1 et 2. — N° 51, liv. 44, f. 40 v°.

13. N° 42, liv. 15, f. 22 v°. — N° 44, f. 4. — N° 45, liv. 29, ff. 6 et 7. — N° 68, liv. 14, f. 10 v°. L'expression *Si-lyāng*, Lyāng occidentaux, employé par l'histoire, n'est pas tout à fait exacte; les vrais *Lyāng* occidentaux sont les Li ayant régné à Thān-hwāng (Ngān-si, au Kan-sou de 406 à 431; Lyāng-tchōu, appartenant au contraire à la famille Li, la dynastie des Lyāng postérieurs, *Lyāng-lyāng* (385-433), et la famille Tsyū-khyū, des Lyāng septentrionaux, *Pēi-lyāng* (504-539), ces deux dynasties étaient en rapports fréquents avec Koutcha et les titres du Tarm.

14. Le *Kyōu tshing chōi*, liv. 29, ff. 6, 7 et 8, indique le costume spécial des musiciens des divers orchestres étrangers : Lyāng, Korye, Cambodge, Inde, Tourfan, Koutcha, Kachgar, Samarkand, Boukhara.

cloche 1, 2, lithophone 23, 24, deux sortes de tchêng 117, không-heoù 114, harpe 121, deux sortes de guitares, phi-phà et wòu hyên 123 et 128, orgue 103, flûte de Pan 75, deux sortes de chalumeaux 89, flûte traversière 81, tambour en sablier 65, tambour à nombril 71, tambour porté sur l'épaule 165, cymbales pò 17, conque 86. Les joueurs de guitare et de harpe venaient toujours d'Occident; beaucoup d'airs étaient de provenance occidentale.

« L'orchestre de Koutcha¹ a pris naissance quand Lyô Kwang anéantit le royaume de Koutcha (384); par suite il en obtint la musique. La famille Lyô ayant disparu, son orchestre fut dispersé. Ensuite les Wéi, ayant pacifié la Chine, obtinrent de nouveau cet orchestre. Cette musique ensuite subit de grands changements. » Elle était cultivée de père en fils dans une famille brahmanique du nom de Tsháo, dont le représentant le plus remarquable fut Tsháo Myáo-lá, sous les Tshü. « Quand Wòu ti, des Tcheou, épousa une princesse turke..., il vint encore des musiciens de Koutcha. » Sous les Swéi il y eut trois orchestres de Koutcha, différant entre eux; cette musique avait alors si grande vogue dans le peuple et parmi les nobles que l'empereur Káo tsou la proscrivit par décret, sans aucun résultat; au contraire son successeur Yang ti s'y adonna avec prédilection et fit composer par Pò Mou-ti, chef de la musique, des airs de ce style qui sont énumérés par le *Sweï choï*; les musiciens de ces orchestres étaient alors si habiles qu'ils pouvaient, après un peu d'exercice, reproduire un air entendu une seule fois. L'orchestre, de 20 musiciens, était formé de 15 instruments : harpe 121, guitares de deux espèces, phi-phà et wòu hyên 123 et 128, orgue 103, flûte droite 77, flûte de Pan 75, chalumeau 89; tambours mào-yuên et tou-thân 67 et 66, tsi-li 64 et kyé 63, ki-leoù 70, en sablier 65; cymbales pò 17, conque 86. Une autre énumération ajoute flûte traversière 81 et tambour heoù-tsi 166. Quatre danseurs étaient joints à cet orchestre; la danse des lions, qui eut un long succès², fut importée par les chœurs de Koutcha.

A l'époque où Tchêng Tchélong-hwà³ possédait Lyang-tcheou, des musiciens hindous furent offerts en présent : les paroles des envoyés étaient traduites par l'intermédiaire de quatre interprètes successifs. Un peu plus tard, le fils d'un roi de l'Inde se fit bonze; dans ses voyages il introduisit en Chine de la musique hindoue. L'orchestre hindou, formé de 12 exécutants, avait neuf espèces d'instruments : mâyuri 156, deux sortes de guitares 123 et 128, flûte droite 77, conque 86, gong thông kou 9, cymbales pò 17, tambours mào-yuên et tou-thân 67 et 66; le *Kyèou hing choï* ajoute le tambour kyé 63 et la flûte traversière 81. Deux danseurs. Lorsque Yang ti vainquit Tchampa (603), il prit des musiciens cambodgiens Tchou-nân; mais leur instrument, nommé par les Chinois kluên à gourde (plusieurs instruments hindous contemporains pourraient répondre à cette désignation), sembla grossier, et l'on transcrivit leurs airs pour l'orchestre hindou.

Des musiciens de Samarkand⁴ vinrent dans la suite de la princesse turke épousée par Wòu ti, des Tcheou; ils avaient 4 sortes d'instruments : flûte droite 77, cymbales pò 17 ou gongs thông kou 9, deux espèces de tambours 68, 69 et kyé kou 167; l'orchestre comprenait 7 hommes et deux danseurs; ceux-ci tournaient rapidement sur eux-mêmes; on appela cette musique la musique tournaute des Hoù, *Hoù syuên yò*.

« Les orchestres de Káchgar, de Boukhara et du Korye⁵ ont tous pris naissance à partir de la victoire des Wéi postérieurs sur la famille Fong⁶ et de leurs rapports avec l'Occident. » La princesse turke amena aussi des musiciens des deux pays cités d'abord. L'orchestre de Káchgar, formé de 12 hommes, avait dix espèces d'instruments : harpe 121, guitares de deux sortes 123 et 128, flûte droite 77, flûte de Pan 75, chalumeau 89; tambour en sablier 65, tambours tsi-li 64, kyé 63 et ki-leoù 70; il faut ajouter, d'après une autre liste, tambour wòu-tsi 166 et deux danseurs. L'orchestre de Boukhara, de 12 exécutants, avait également dix instruments : không-heoù 114, deux sortes de guitares 123 et 128, flûte droite 77, flûte de Pan 75, chalumeaux simple et double 89, deux sortes de tambours, 69 et wáng kou 169, cymbales pò 17; une liste ajoute flûte traversière 81 et deux danseurs.

L'orchestre du Korye⁷ comprenait 18 musiciens jouant de 14 instruments : tchéng 117, không-heoù 114, harpe 121, deux genres de guitares 123 et 128, flûte droite 77, orgue 103, flûte de Pan 75, chalumeau 89; thao phi pi-li 170, sorte de cornet à anche; tambour en sablier 65, tambour à nombril 71, tambour porté sur l'épaule 165, conque 86. Une autre liste porte une seconde espèce de tchéng 117, un grand chalumeau 88, une flûte à bec 171, un orgue à gourde 110. Quatre danseurs. Cet orchestre fut renouvelé à diverses reprises; sous les Tcheou, les musiciens coréens furent mis au nombre des jongleurs des royaumes; dans les années Tchêng-kwán (627-649), à la suite de la guerre de Corée, on ramena encore des musiciens du Paik-tchei et du Korye. Très rapidement l'orchestre du Paik-tchei se dispersa; à la fin du siècle les musiciens étaient morts ou avaient disparu; pendant la période Khai-yuên (713-741), le bureau de la Musique ne réussit pas à reconstituer ce chœur, d'autant plus que le Paik-tchei, anéanti depuis cinquante ans, avait laissé peu de traces. L'orchestre du Kokourye, qui exécutait encore 25 mélodies au temps de l'impératrice Wou (684-705), avait complètement disparu cent ans plus tard; on n'avait même pas conservé le modèle des vêtements des musiciens. Ces détails permettent de comprendre ce qui s'est passé pour bon nombre d'orchestres étrangers : les hommes sont morts, les traditions se sont perdues, mais non sans avoir marqué quelque empreinte sur la musique chinoise. Seules paraissent avoir été durables les influences de l'Asie centrale sans cesse entretenues et renouvelées.

La musique de Tourfan⁸ ne comptait pas d'abord parmi les orchestres réguliers, bien qu'elle fût connue déjà sous les Wéi occidentaux (336-357) et que des gens de Tourfan en 586 eussent spécialement offert à

¹ N° 42, liv. 15, ff. 22 et 23. — N° 45, liv. 20, f. 7. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}.

² Ce personnage collabora plus tard (à partir de 627 avec Tchéou Tchéng-hwà).

³ Voir p. 195, 20.

⁴ N° 42, liv. 15, f. 23^{re}. — N° 45, liv. 20, ff. 7, 8. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}. — Tchêng Tchéng-hwà, d'une famille chinoise qui gouvernait héréditairement le Lyang-tcheou depuis 301; le père de Tchéng-hwà, se déclara empereur (314); cet Etat du Lyang-tcheou dura jusqu'en 370; Tchéng-hwà régna 454-455.

⁵ N° 42, liv. 15, f. 23^{re}. — N° 45, liv. 20, f. 8^{re}. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}.

⁶ N° 42, liv. 15, f. 23^{re}. — N° 45, liv. 20, f. 8^{re}. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}.

⁶ N° 42, liv. 15, ff. 23 et 24. — N° 45, liv. 20, f. 8^{re}. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}.

⁷ L'ong Pô, puis son frère Hông, Chinois, d'abord au service de l'Etat barbare Heou-yen, rejoignant dans la région de Péking de 409 à 450; ce fut le royaume de Pien-yen, détruit par les Wéi (N° 41, liv. 125, ff. 15 à 24).

⁸ N° 42, liv. 15, f. 24^{re}. — N° 45, liv. 20, f. 8^{re}. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}.

⁹ N° 12, liv. 15, f. 23. — N° 45, liv. 20, ff. 7 et 8. — N° 53, liv. 33, ff. 14, f. 10^{re}. — N° 63, liv. 14, f. 19^{re}.

ces musiciens leur manière de chanter à l'unisson et de battre la mesure avec les dix doigts¹.

Sous les Sòng² on trouve encore quelques mentions de musique étrangère : les envoyés étrangers présentent à la Cour (961) des chants et des danses de leur pays; l'orchestre de Koutcha exécute (977) deux mélodies avec une partie des instruments traditionnels; le Korye envoie un orchestre rituel avec des recueils musicaux (1113). Mais la Chine n'est plus alors en situation d'attirer les artistes des pays voisins; d'ailleurs le sentiment national et confucianiste s'affirme dans cette période, s'oppose à ce qui n'est pas antique; les lettrés protestent contre les orchestres barbares. La réaction ne peut exclure toutefois les éléments étrangers admis pendant plus de six siècles, principes musicaux et instruments, airs et costumes; par une élaboration que l'on perçoit surtout sous les Th'ing, des éléments fondus est sorti un art nouveau dont les restes sont reconnaissables à travers les textes.

La division en neuf ou dix orchestres existait encore en 252, lors du banquet offert par Th'ai tsong aux grands fonctionnaires, et l'on voit plus tard deux des dix Orchestres, ceux de Koutcha et des Si-lyang, accompagner encore des danses nouvelles³. Toutefois c'est peu après 642 que la musique mêlée, *tsü yò*, *san yò*, ou musique des banquets, *yén yò*, forma deux sections : Section debout, *li póu*, qui joue debout dans la cour ou dans la partie basse de la salle; Section assise, *tsuó póu*, qui est placée dans la salle haute. Pendant la durée de la dynastie, le nombre des orchestres de ces deux sections s'est accru; finalement le Th'ing *huéi yáo* et les deux Th'ing *cheü* énumèrent huit orchestres ou chœurs de la Section debout et six de la Section assise.

SECTION DEBOUT

1° *Ngün yò*⁴, chœur pacifique, composé à l'occasion de la victoire des Tcheou sur les Tshi (877); les rangées de danseurs étant disposées en carré comme les murailles d'une ville, la danse s'appelait aussi *Tchéng yòu*, danse de la ville murée; 80 danseurs portant des masques de quadrupède à chevelure dorée et imitant l'attitude des barbares Khyang et Hoü.

2° *Th'ai phing yò*⁵, chœur de la paix universelle, ou *Wou fang chi tseu wou*, danse des cinq lions, se rattachant à l'orchestre de Koutcha et datant de la même époque que la précédente; les lions étaient faits de poutres cousues ensemble, hauts de 3 mètres environ, l'un chacun par 12 hommes cachés dans l'intérieur; deux hommes tenant une corde et un chasseur-rouche commandaient les exercices des pseudo-lions; chaque animal était de couleur différente pour répondre à l'un des points cardinaux. 140 danseurs.

3° *Phu tchen yò*⁶.

4° *Khang cheün yò*⁷.

5° *Ti ting yò*⁸, chœur de la grande stabilité, appelé aussi *Pi hong thong kwéi yò*, chœur des extrémités de la terre soumise aux mêmes lois, ou *Yi jóng tá ting*

yò, chœur de la pacification de tous les barbares; tiré de la danse n° 3 par Th'ai tsong après la soumission du Lyào-tong (643). C'est peut-être la même danse que Kiao tsong, sur le point de prendre le commandement de l'expédition de Corée (661), fit représenter devant ses généraux. 140 danseurs couverts de cuirasses bariolées.

6° *Chang yuen yò*⁹.

7° *Cheng cheü yò*¹⁰, chœur de la longévité impériale, dû à l'empereur Kiao tsong (649-683) et à l'impératrice Wou (684-705). Un chœur de 140 danseurs portant des coiffures dorées et des habits de diverses couleurs exécutait des évolutions et à la fin de chaque choriste dessinait un caractère¹¹; en 16 strophes les choristes écrivaient une phrase louangeuse pour le Souverain.

8° *Kwang cheng yò*¹², chœur de la sainteté brillante, composé par Kiao tsong; les danses rappelaient celles des deux chœurs précédents. 80 danseurs portant des vêtements bariolés et des coiffures à l'oiseau.

Les chœurs 3 à 8¹³ faisaient grand usage du tambour *lèi tá kòu* 157, auquel le chœur 5 ajoutait des gongs 11, *kin tchéng*; le chœur 4 employait les airs des Si-lyang, les chœurs 3, 5, 6, 7, 8 jouaient des mélodies de Koutcha. Quand les chœurs et les danses 3, 4 et 6 étaient exécutés pour des sacrifices aux puissances naturelles et aux ancêtres, les choristes portaient d'autres costumes et d'autres coiffures; l'orchestre était complété par les carillons de cloches 2 et de lithophones 24.

SECTION ASSISE

1° *Yén yò*¹⁴, musique des banquets. Ce terme, pris cette fois au sens restreint, désignait le premier chœur et ses exercices orchestraux, composés par Tch'ang Wén-cheü pour 20 danseurs vêtus de soie rouge. Se rattachaient à cet orchestre quatre petits orchestres : a) le chœur de *King yün* qui était formé de 8 hommes portant robes de brocart façonné, culottes de soie légère multicolore, coiffures au nuage, bottes de cuir noir; en 640 King Yün avait vu claire l'eau du Hwang hò, présage remarquable à propos duquel Tch'ang Wén-cheü composa un chant inspiré d'anciennes poésies et la musique d'une danse. C'était le premier chœur représenté dans les réunions plénières du début de l'année; il subsistait encore sous les Sòng.

— b) *Khing cheün yò*¹⁵, dansé par 40 choristes en robes de soie pourpre à larges manches et portant de faux chignons. — c) *Phó tchen yò*, dansé par quatre hommes en robes de soie légère rouge. Ces deux dernières danses sont peut-être des réductions de celles qui, sous les mêmes noms, dépendent de la Section debout¹⁶; l'historien ne s'explique pas sur ce point. Mais un autre passage indique un fait analogue : « [Hyuén (song)] ordonna encore à plusieurs centaines de femmes du Palais de sortir de la clôture et de frapper le tambour *lèi tá kòu* pour exécuter le chœur *Phó tchen*, le chœur *Th'ai phing* et le chœur *Chang yuen*. La cour des Sacrifices, malgré toutes ses répétitions, n'atteignait pas leur perfection d'exécution¹⁷. » Dans

1. N° 46, liv. 222 c), ff. 9^{re} et 14^{re}.

2. N° 53, liv. 31, f. 14^{re}. — N° 42, liv. 15, ff. 2 et 14; liv. 16, f. 38.

3. N° 55, liv. 33, ff. 11 et 12. — N° 46, liv. 22, f. 3^{re}.

4. N° 10, liv. 20, f. 1^{re}.

5. N° 41, liv. 29, f. 1^{re}. — N° 46, liv. 31, f. 12^{re}; liv. 22, f. 3^{re}. —

96, Y 1, liv. 37, f. 2, etc.).

6. Voir p. 188.

7. Voir p. 188.

8. N° 43, liv. 25, f. 7^{re}; liv. 29, f. 1^{re}. — N° 46, liv. 31, f. 14. —

55, liv. 33, ff. 11^{re} et 19^{re}.

9. Voir p. 188.

10. N° 45, liv. 29, f. 1^{re}.

11. Voir p. 141.

12. N° 45, liv. 29, f. 1^{re}.

13. N° 45, liv. 20, ff. 1, 2.

14. N° 45, liv. 23, f. 6^{re}; liv. 29, f. 11. — N° 46, liv. 21, f. 12^{re}.

15. N° 45, liv. 29, f. 2^{re}.

16. Voir ci-dessus, 3^e et 4^e.

17. N° 43, liv. 25, f. 10^{re}. — N° 46, liv. 22, f. 3^{re}, mentionne sous Hyuén tsong un *Cheng cheü yò* dansé par des femmes.

un cas il s'agit d'une réduction, dans l'autre d'un orchestre féminin substitué à un orchestre masculin. — d) *Tchhông thuyên yô*¹, le chœur de la soumission au Ciel, dont l'origine n'est pas marquée, était dansé par quatre hommes en robes de pourpre et portant ceintures de cuivre. Pour ces diverses danses, l'orchestre était composite, mi-chinois, mi-étranger² : lithophone 24, flûte hyang 25, tchông 117, không-heoú 114, guitares phi-phá et wou hyên 123 et 128, orgue 103, chalumeau 89, flûte de Pan 78, cymbales 17, flûtes droites 77, cornet *tchhwei yé* 173, tambours 63, feou kô 174, tyên kô 175, tambourina 82, chanteurs.

2° *Tchhông cheou yô*³, chœur des années Tchhông-cheou, longévité prolongée; 12 danseurs à vêtements à dessins. Ce chœur fut exécuté à propos d'un sacrifice offert à tous les esprits par l'Impératrice Wou, la 2^e année Tchhông-cheou (693) : d'où le nom employé dès lors. Ce chœur était la réduction d'un grand chœur pour 900 danseurs, composé par l'Impératrice elle-même.

3° *Thyên cheou yô*⁴, chœur des années Thyên-cheou (690-694), composé par l'Impératrice Wou pour 4 danseurs portant des vêtements à dessins et des coiffures à phénix multicolores.

4° *Nyáo kô wán swéi yô*⁵, chœur des oiseaux qui chantent des vivats. A l'époque de l'impératrice Wou, on élevait au Palais des oiseaux qui savaient parler et qui criaient *wán swéi*, dix mille années : c'est le vivot poussé en l'honneur du Souverain. Il y a en effet au Ling-nân (région de Canton), ajoute l'historien, des oiseaux qu'on nomme *Ki lyáo* ou *Ki lyáo*⁶ ; ils sont un peu plus gros que des grives, mais leur ressemblent beaucoup ; on en avait vu sous les Han, et on en a revu à l'époque Khâi-yuên (713-741). Les danseurs, au nombre de 3, avaient de grandes manches rouges et des coiffures imitant la grive.

5° *Lông tchhi yô*⁷, chœur de l'étang du dragon, composé par Hyuên tsong. Avant que ce prince fût sur le trône, il arriva, par suite de pluies, qu'un étang se forma au sud de sa maison et devint par la suite très étendu. Il y avait là un présage de son élévation future, aussi voulut-il le commémorer. Les danseurs, au nombre de 12, portaient des coiffures ornées de fleurs de nénuphar ; orchestre rituel, mais sans lithophones.

6° *Phó tchéu yô*⁸, réduction pour 4 danseurs du chœur 3 de la Section debout ; due à Hyuên tsong.

Les chœurs 2, 3, 4, 6 employaient l'orchestre de Koutcha.

En 736, un orchestre hoú⁹ fut agrégé aux orchestres hssis ; ses mélodies portaient le nom de quelques préfectures frontières, Lyáng-tcheou, Yi-tcheou, Kân-

tcheou¹⁰ ; d'autres étaient d'origine ou d'inspiration bouddhique¹¹. Hyuên tsong aimait beaucoup cette musique ; Wén tsong¹² fit un choix parmi ces chœurs, et en confia l'exécution au Yün chiao fou, ce qui amena un changement dans l'orchestre (lithophone 24, guitare 123, tchou 119, flûte de Pan 75, flûte traversière tchhi 80, flûte yô 74, orgue 103, 4 chanteurs, nombreux danseurs). Peu après (838, 839), le nouvel orchestre reçut une organisation officielle sous le nom de Syên chiao yuên. D'autres éléments encore rehaussaient l'éclat des grandes fêtes impériales. Sous Hyuên tsong¹³, « après les banquets, la cour des Sacrifices introduisait l'orchestre rituel... qui se rangeait au pied du pavillon impérial ; la Section debout et la Section assise [de la musique des banquets] exécutaient en ordre leurs chœurs, avec des intermèdes de jongleurs barbares. Au soleil couchant, les Ecuries amenaient 30 tyé mà », chevaux dressés pour toutes sortes d'exercices équestres, etc.

Il s'en faut que l'on ait mention dans les pages qui précèdent de toutes les œuvres de l'art chinois sous les Thang ; on n'y trouve citées que celles qui ont été classées par l'administration. Mais comme la Cour les Empereurs exprimaient leurs sentiments, célébraient les événements d'importance par ces chœurs ou ballets, de même le peuple de la Capitale, les corps de troupes des provinces inventaient ou imitaient des divertissements de ce genre, et les gouverneurs, les généraux faisaient leur cour en présentant à l'Empereur de nouveaux ballets¹⁴. Les lois marquent l'importance de la musique dans la vie privée et publique ; les carillons étaient interdits aux particuliers ; les cordes et les flûtes étaient accordées aux mandarins jusques et y compris la 5^e classe (781) ; on devait se conformer aux lois générales plus anciennes qui défendaient, par exemple, aux femmes de faire des tours du genre *tchhi ki* (661), qui interdisaient les airs licieux ou de mauvais augure (706). Les orchestres étaient très nombreux : en 826 un rapport de la Préfecture de la Capitale constatait que dans toutes les provinces toutes les garnisons, jusqu'à celles de simples sous-préfectures, entretenaient des chœurs et donnaient des fêtes ; la situation était sensiblement la même en 860-873. Quelques faits¹⁵ fournissent une idée de ces mœurs, qui se prolongèrent bien au-delà des Song.

701. Le préfet de Thong-tcheou présente un ballet à l'impératrice pour son retour à la Capitale¹⁶.

710. Le prince Li Long-ki (Hyuên tsong) ayant tué à mort l'impératrice usurpatrice Wéi, deux pièces de circonstance, *Yé pán yô*, *Huán King yô*, coururent parmi le peuple ; le prince composita lui-même le

langue hindoue. Les Swi aussi avaient des *tsi khyô*, dont l'inspiration, si non la musique, était bouddhique ; les mélodies se rapprochaient du modeste rituel, mais l'orchestre était spécial (cymbales de divers modèles, 18 etc. ; cloches, 1 etc. ; lithophones, 23 etc. ; flûtes spéciales *tchhông syto* 307, guitares 123).

12. N° 55, liv. 34, f. 6 r. — N° 54 (Y. L. L., liv. 37, f. 2, etc.). — N° 55, liv. 22, f. 6 r. Le nom de Yün chiao fou se trouve déjà en 693 ; ce beau dirige le Conservatoire du Palais, Néi kyáo fang.

13. N° 45, liv. 28, f. 10 r.

14. N° 46, liv. 22, f. 3 v et 5 v, mûques plusieurs chœurs de ce genre.

15. N° 46, liv. 22, f. 0 v. — N° 55, liv. 24, f. 7 v, 8 v, 10 r, 11 r.

16. Kao Sseu-wén sous les Song a relevé les mélodies et danses à l'époque des Thang (N° 96) ; la liste est dressée par règnes : elle donne 4 titres pour Thâi tsong (638-649), 7 pour Kao tsong (649-683), 31 pour Hyuên tsong (712-750), 2 pour Tâi tsong (769-770), 3 pour Tei tsong (770-805), 2 pour Wén tsong (826-840), 1 pour Wou tsong (840-847), 4 pour Syên tsong (848-859). Le compilateur y explique dans quelles circonstances ces pièces ont été composées ; on y voit à quel point les circonstances musicales étaient mêlées à la vie publique de la Cour et des mandarins.

17. N° 55, liv. 33, f. 19 et 20. — Thong-tcheou fou, au Chien-

1. N° 46, liv. 29, f. 2 r.

2. N° 53, liv. 14, f. 10 r. — N° 45, liv. 29, f. 2 : ces deux textes présentent des divergences.

3. N° 45, liv. 28, f. 0 r et liv. 29, f. 2 v.

4. N° 46, liv. 29, f. 2 v.

5. N° 45, liv. 29, f. 2 v.

6. Le *Ki-lyáo* n'est autre sans doute que le *lyáo kô*, mot mandarin, ressemblant au mot de France, un peu plus gros, à bec jaune : cet oiseau, qui apprend fort bien à parler, prononce d'abord la syllabe lyáo, d'où son nom ; il se vend très cher.

7. N° 45, liv. 29, f. 2 et 3. — N° 46, liv. 22, f. 3 r. Le n° 45, liv. 30, f. 28 à 30, donne dix pièces de poésie relatives à l'étang du dragon.

8. N° 45, liv. 29, f. 3.

9. N° 46, liv. 22, f. 4 v.

10. Lyáng-tcheou, déjà plusieurs fois nommé (p. 82, note 26, etc.). Yi-tcheou, au sud de Kân-tcheou, aujourd'hui Kân-tcheou, au Kan-sou.

11. Mélodies dites *táo tyáo tsé khyô*, chants bouddhiques en système de tao (N° 46, liv. 22, f. 4 v et N° 45, liv. 13, f. 16 v). Déjà Wou ti des Lyang (562-549), très dévoué au bouddhisme, avait composé des chants exprimant des idées religieuses ; il avait un chœur de musique religieuse, *fu yô thong tséu ki*, qui dans les cérémonies exécutait des prières en

Wên tchêngh khyû. Le tout était exécuté au Palais pendant le règne de Hyuên tsong, alternant avec le petit *Phô tchên*¹. Vers la même époque, Yàng Khin-chou², lieutenant général du Hô-si, offrit un ballet qui fut longtemps représenté; il faisait allusion aux faits suivants : l'Empereur alors régnant, en compagnie d'un magicien, Lô Kông-yuên, aurait visité le palais de la lune et y aurait été accueilli par plusieurs centaines de fées vêtues d'arcs-en-ciel et de plumes, d'où le nom du chœur, *Yi châng yû yi khyû* (n° 46, liv. 22, f. 3 v° et n° 96).

787 et 796. Ballets présentés par deux lieutenants généraux, celui du Hô-tong et celui de l'armée Tchao-yi³.

798. L'Empereur lui-même compose le *Tchông kwé*, qui est représenté au Palais devant tous les hauts fonctionnaires⁴.

800. Ballet offert par le Nân-tchéou (voir p. 194). 846-859. Règne de Syuen tsong⁵ : l'Empereur et les dignitaires à l'envi composent des chœurs qui sont exécutés par plusieurs centaines de choristes femmes, en vêtements couleur de pourpre, couleur de martin-pêcheur, enrichis de broderies; l'un de ces chœurs, dit de l'ouest des Tchéong-ling, célèbre le retour à l'Empire de la région de Hô-hwâng⁶.

988, 989. L'Empereur fait exécuter en cour plénière cinq chants qu'il a composés pour rappeler l'offrande d'objets de bon augure; ces chants sont désormais exécutés dans les grandes cérémonies⁷.

1008. On présente 7 chœurs nouveaux, qui sont exécutés en cour plénière⁸.

1012. Des orchestres sont organisés dans deux palais que l'Empereur va visiter; on adapte les danses *Thông kwé* et *Ting kông* à des chants composés par Thai tsong et auxquels l'Empereur régnant met de nouvelles paroles⁹.

1035. A la suite de la réfection de l'orchestre ordonnée l'année précédente, on donne dans la salle impériale Tchông-tchéng une grande audition qui réunit 700 personnes¹⁰.

1086. A la suite d'une autre réfection, l'Empereur et l'impératrice douairière se rendent à la salle Yén-hwô pour une audition¹¹.

1105. L'Empereur va écouter le nouveau chœur *Ti cheng*; il ordonne de le substituer à l'ancienne musique¹².

En 963, les musiciens, choristes, jongleurs¹³ étaient au nombre de 830 hommes et 72 jeunes garçons, les choristes femmes, au nombre de 153. Les hommes formaient 10 *twéi* ou compagnies, les femmes en

formaient 10 également; on remarquera les compagnies notées ci-dessous.

Compagnies d'hommes : 1° *Tché tché twéi*, compagnie des branches de mûrier tinctorial; vêtements bariolés, chapeaux barbares *hoû*, ceintures d'argent¹⁴; — 2° *Kyên khi twéi*, compagnie des sabres; — 3° *Phô-lô-mên twéi*, compagnie des brahmanes, peut-être représentant l'ancien orchestre hindou; jaquettes rouges, bâtons bouddhiques; — 4° *Twéi hoû tchéng twéi*, compagnie des Hô livres qui bondissent; vêtements de brocart rouge, chapeaux de feutre; — 5° *Huên tchéng wân swéi yû twéi*, compagnie des bouffons mnsiciens; vêtements pourpres, rouges, verts, bonnets à fleurs de bambou; — 6° *Yi yi tchéng thên twéi*, compagnie des étrangers qui viennent saluer la Cour impériale; — 10° *Ché tyáo twéi hoû twéi*, compagnie des Ougigours qui tirent sur l'aigle de mer.

Compagnies de femmes : 1° *Phou-si mên twéi*, compagnie des bodhisattva méridionaux; une danse du même nom était célébrée au Ngân-kwé séu devant l'Empereur dans les années Hyên-thông (860-873); un chant du même titre fut composé par Tchao tsong (888-904); voir n° 24, liv. 3, f. 13 v°; — 2° *Phô khéou twéi*, compagnie des joueuses de balle; — 3° *Kyû jên thên meû tîn twéi*, compagnie des belles qui cueillent les pinovines; — 4° *Phô yi ching twéi*, compagnie aux vêtements arc-en-ciel (voir ci-dessus, année 710); — 5° *Tchai lyên twéi*, compagnie qui cueille les fleurs de lotus; les choristes, montées sur un bateau orné, tiennent des fleurs de lotus; une danse analogue se retrouve en Corée; — 6° *Tchai yân syên twéi*, compagnie des fées des nuages diaprés; — 10° *Ta khéou twéi*, autre compagnie de joueuses de balle.

Programme ou procès-verbal d'un banquet de la Cour¹⁵ reproduit sous la date de 977; il comprend 19 numéros rattachés aux divers actes de l'Empereur. Chants aux n° 2, 6, 7, 17; à l'article 17 chants de l'orchestre de marche et chants bouddhiques, en musique de Koutche; soli de guitare 123 au n° 8, d'orgue à bouche 103 au n° 11, de tchéng 117 au n° 13; des appels de chalumeau 89 ouvrent le banquet; des luttes, *kyô ti*, le terminent. Au n° 4, tours de jongleurs; n° 9, danse de jeunes garçons; n° 12, jeu de balle avec le pied; n° 15, divertissements¹⁶.

Avec une production musicale importante, la dynastie des Sòng vit en partie sur les traditions des Thang¹⁷; bien des noms rappellent les chœurs des époques précédentes¹⁸; les exercices d'adresse ou de grâce

1 Voir p. 196, 5°. — N° 46, liv. 22, f. 3 v°.

2. Sur Yung Khin-chou et Lô Kông-yuên, l'histoire des Thang nous donne aucun renseignement.

3. N° 65, liv. 33, f. 23 v°. Le Hô-tong, l'une des provinces de l'époque, répondait à peu près au Ghan-si.

4. N° 25, liv. 32, f. 25.

5. N° 46, liv. 22, f. 6.

6. Hô huâng, région de Lan-tchéou et de Si-ning, au Kan-sou.

7. N° 52, liv. 30, f. 4 v°.

8. N° 33, liv. 30, f. 5 v°.

9. N° 23, liv. 30, f. 5 v°.

10. N° 81, liv. 40, f. 7 et 8.

11. N° 53, liv. 30, f. 14 v°.

12. N° 53, liv. 30, f. 15 v°.

13. N° 62, liv. 15, f. 3 v°.

14. D'après le n° 62, liv. 35, f. 26 v°, une danse de ce nom était exécutée par deux femmes portant des culottes à clochettes; les danseuses battaient des fleurs de lotus et se les offraient mutuellement, de là le nom donné au *Yên hwié* ou. Mais on n'agit-là pas ici des exercices de la compagnie de danseuses indiquée plus bas? Les mots *tché tché* sont ici remplacés par *kyû tché tché*. D'après n° 62, liv. 35, f. 35 v°, il faut lire *thô* au lieu de *tché* et comprendre *thô tché*; cette danse se terminait en effet aux Wei. Chên Kwé (N° 54, liv. 5, f. 9) indique comme la danse *Tché tché* était réduite et négligée de son temps.

15. N° 68, liv. 16, f. 12 v°. Voir id., liv. 87, f. 22 à 28, le programme détaillé d'une fête du Palais, donnant les noms des exécutants, par Tchou Mi, mandarin au service des Sòng (xin auelo); sur ce programme, voir n° 60, liv. 70, f. 40 et 41.

16. Je traduis par divertissements le terme *tsé hi*, attendu qu'il n'est nullement prouvé que ce mot ait, avant les Yuên, pris le sens d'œuvre dramatique.

17. Les trois principaux orchestres créés par les Sòng sont les suivants : 1° *Yên chéou*, orchestre du Palais, formé dans la période Khin-pao (968-974) de 80 musiciens choisis parmi les eunuques et instruits par le Conservatoire du Palais; d'abord nommé *Syên chéou*, cet orchestre reçut son nouveau nom en 984; il jouait dans la Palais intérieur pour les anniversaires, les banquets, les tira à l'arc; 3 chœurs, 24 jongleurs de *tsé hi*, 4 guitaristes 123, 4 orgues 108, 4 tchéng 117, 4 clarinettes 31, 4 fang häng 28, 4 chalumeaux 88, 7 flûtes brutes 77, 7 tambours en saubier 58, 2 kyô kô 63, 2 grands tambours, 8 mannequins *khéou* (N° 53, liv. 31, f. 14 v° et N° 62, liv. 15, f. 30 v°); 2° *Yên lûng tché*, fondé en 978, appelé en 993 *Yên ying tché*; licencié vers 1100; orchestre de cavaliers militaires qui précédait la cortège de l'Empereur dans ses voyages (N° 53, liv. 31, f. 15 v° et N° 62, liv. 15, f. 33 v°); 3° *Ta ching yô fou*, bureau des chœurs *Ta ching*, fondé en 1105, indépendant de la cour des Rites et chargé de la musique officielle de l'année 1105; il partagea les fonctions du Conservatoire, *kyôu fting* (N° 53, liv. 30, f. 15 et 16).

18. Les n° 1° hommes 3°, femmes 3° et 5°, viennent de la cour des Thang. Une liste de 46 mélodies (977) donnée par le *Tsü tsü tsü* (N° 62, liv. 14,

hommes 2° et 10°; femmes 3°, 4° et 10°), les parodies grotesques (hommes 4°) tiennent toutefois une large place. Ces exercices *tsé ki* doivent être rapprochés des *pò hi*, tours de jongleurs connus depuis bien des siècles, mais assez souvent dédaignés sous les Thang plus raffinés. « Sous les Han postérieurs¹, le premier jour de l'année, le Fils du Ciel se rendait à la salle Tè-yang et recevait les félicitations de la Cour. Un *ché-li*² venu d'Occident faisait des tours devant la salle. Il faisait jaillir de l'eau qui se transformait en soles toutes sautantes. Aspirant de l'eau, il en faisait un brouillard qui voilait le soleil, qui ensuite devenait un dragon de 80 ou 90 pieds de long; le dragon sortait de l'eau, se promenait, étincelait comme le soleil. Avec deux grandes cordes de soie il reliait le haut de deux colonnes distantes de plusieurs dizaines de pieds; deux danseuses se faisant vis-à-vis s'avancèrent en dansant sur ces cordes; en se rencontrant, elles se frôlaient de l'épaule et ne tombaient pas. » « Elles ne cessaient pas de chanter et de danser, » ajoute le *Sweï choui*, qui décrit les mêmes exercices encore utilisés sous Yang ti (604-618). D'autres tours analogues sont cités sous les Ts'in orientaux.

La 6^e année Thyên-hing (403), en hiver, dit le *Wéi choui*³, l'Empereur fit préparer les jongleurs et les accessoires nécessaires, licornes, phénix, génies, serpents, éléphants blancs, tigres blancs, voitures-fées, cordes à danser longues de 100 pieds : tout cela fut établi dans la cour devant la salle pour les tours des jongleurs, *pò hi*, qui se célébraient comme sous les Han et les Ts'in.

« Sous Ming ti, en 559, le 1^{er} jour de la 1^{re} lune⁴, il y eut réunion de tous les ministres dans la salle impériale Tseu-ki : pour la première fois [sous cette dynastie] on employa les tours variés, *pò hi*. Woù ti, en 561, ordonna de supprimer les tours. Quand Syuén ti monta sur le trône (577), il appela de tous côtés les jongleurs et fit exécuter encore plus de tours. Les jongleurs, avec leurs poissons et leurs dragons qui s'étendaient au hasard, étaient d'habitude rangés devant la salle; plusieurs jours et plusieurs nuits de suite on ne pouvait reposer. Souvent on ordonnait aux jeunes garçons de bonne mine de la ville de mettre des habits de femme, de danser et de chanter; à la file ils s'introduisaient dans les cours postérieures [du Palais]. »

A la cour méridionale des Lyung⁵ les tours se mêlent dans une étrange confusion aux hymnes et aux danses rituelles; on a des années 520-526 le programme d'une fête au Palais en 49 numéros; les bouffons et les jongleurs s'y étaient : 1° chants des cinq éléments; — 2° entrée des fonctionnaires sur l'hymne *Tsyün yá*; — 3° entrée de l'Empereur dans le pavillon privé annexe, sur l'hymne *Huáng yá*; — 4° le Prince héritier part de la porte Tchong-hwá, hymne *Yün yá*;.... — 8° l'Empereur change de vêtements, hymne *Huáng yá*; — 9° les princes et ministres présentent le vin de longévité, hymne *Kyüi yá*;... — 11°, 12° repas de l'Empereur sur les hymnes *Sü yá* et *Yong yá*; — 13° danse militaire

Tá tchwang; — 14° danse civile *Tá kwán*; — 15° cinq chansons classiques; — 16° bouffons, *phái ki*; — 17° danse du fourreau; — 18° danse de la sonnette;... — 22° à 26° divers tours de jongleurs; — 27° le tour des montagnes *Syü-mi*, etc.; — 28° danse des clochettes; — 29° danse des sabres; — 30° des clowns marchant sur les mains jouent à la balle avec les pieds; — 31° à 44° divers tours; — 45° danse sur la corde; — 46° métamorphoses du dragon et de la tortue; — 47° le Prince héritier se lève, hymne *Yün yá*; — 48° sortie des fonctionnaires, hymne *Tsyün yá*; — 49° l'Empereur se lève, hymne *Huáng yá*.

Au début du printemps, une grande licence était laissée aux bouffons et aux jeunes gens de la ville; ce carnaval a plus d'une fois échauffé la bile des censeurs. Le *Sweï choui* le décrit avec assez de détails et le rattache aux luttes, *hyü ti*, de l'époque des Tschia. Les vieux tours des Lyung, surtout les métamorphoses du dragon, avaient toujours le même succès; on voyait aussi des hommes faire des exercices sur de hautes perches que d'autres tenaient sur la paume de la main; il y avait des tortues qui portaient des montagnes, des hommes qui orachaient du feu. « À partir de 581, tous les jongleurs furent inatraits à la cour des Sacrifices. Chaque année, à la 1^{re} lune, les envoyés de tous les pays venaient faire leur cour et restait. Le 15^e jour, hors de la porte Twan jusqu'à la porte Kyün-kwé, sur une étendue continue de 8 li, ce n'étaient que des aires pour les tours; les mandarins dressaient des abris en plusieurs rangs sur le chemin, à crépuscule à l'aube ils regardaient à leur guise. Le dernier jour de la lune on cessait. Les jongleurs étaient vêtus de brocart, de soie brodée; pour le chant et la danse, c'étaient surtout des femmes. » Une magnificence extraordinaire régnait dans ces représentations, qui étaient placées sous la direction de divers princes : les chefs turcs et les envoyés étrangers savaient s'ils devaient admirer davantage les tour ingénieux ou l'étalage des richesses.

Le *Kyewéi tchang choui*⁶ ajoute un bref historique : « Les tours de magie, *kwán choui*, viennent tous de l'Asie centrale (Si yü); dans l'Inde on s'y entend encore davantage. Woù ti étant entré en relations avec le Si yü, pour la première fois des hommes habiles à faire ces tours arrivèrent en Chine; sous Ngán ti (106-115) l'Inde offrit des jongleurs qui savaient se couper les pieds et les mains, s'éventrer et retirer leur estomac et leurs entrailles. Depuis lors, sous les différentes dynasties, il y eut de ces jongleurs. Kao tsong, de Thang, détestant ces tours qu'il trouvait horribles défendit aux postes frontières du Si yü de laisser entrer ces gens en Chine... Sous Iwéi tsong des brahmanes offrirent des danseurs et des musiciens qui marchaient la tête en bas, qui sur leurs pieds dansaient sur la pointe de sabres très affilés. »

« Comme chants, danses et tours⁷, il y avait le *myén*, le *Pò theou*, le *Thá yáo nyang*, le *Khoü lüé*, le *Hyuén tsong*, trouvant que ce n'était pas de la musique correcte, établit un Conservatoire, *Kyáo fang*, dans le Palais pour y mettre les jongleurs; la musique des brahmanes et celle des barbares y eurent place.

ff. 13 et 14), laisse reconnaître un petit nombre de titres de la dynastie précédente; ainsi *Yü tsheou*, qui date de l'Hyuén tsong.

1. N° 39, liv. 19, f. 10 v°; comparer la réduction analogue du n° 46, liv. 20, f. 9 v°. — N° 42, liv. 15, f. 24 v°.

2. Le n° 45 donne *ché-li choui*; ces deux formes sont vraisemblablement des transcriptions d'un original étranger. *Ché-li*, dans les textes bouddhiques, désigne la perle ou rosula miraculeux qu'on trouve après la crémation d'un saint, puis les cendres d'un personnage vertueux; *ché-li* est parfois le nom d'un oiseau, loriot, héron, vautour; mais ces sens ne présentent pas de rapports avec le présent texte.

3. N° 40, liv. 100, f. 3.

4. N° 42, liv. 14, f. 22 v°.

5. N° 42, liv. 13, ff. 14 et 15.

6. Transcription de Samuro, nom d'une montagne bouddhiste.

7. N° 42, liv. 15, f. 24. L'expression *wou ping kyé ti*, luitte des soldats, est employée par le n° 46, liv. 109, f. 3 r°, dans le passage sur les jongleurs.

8. N° 45, liv. 29, f. 10 r°.

9. N° 45, liv. 29, ff. 10 et 11.

ensemble. La musique des brahmanes emploie 2 chameaux vernis 89, 1 tambour à nombril 71; la musique mêlée emploie 1 flûte traversière 84, 1 jeu de claquettes 31, 3 tambours en sablier 65; pour les tours, les changements et les formes sont nombreux, on ne peut tout dire. » Le *T'ai myên* vient des Tshl du nord; un prince de cette dynastie, qui était fort beau et fort brave, mettait un masque pour combattre : de là vinrent une chanson et une danse qui se sont conservées. Le *P'o theou* vient du Si yû; un homme ayant été dévoré par une bête sauvage, son fils chercha l'animal et le tua; une danse commémora cette action. Le *Thû yáo nyên* rappelle les malheurs d'une femme battue par son mari ivrogne à l'époque des Swèi : comme cette femme chantait bien, la chanson fut adaptée à l'orchestre. Le *Khoi lèi tséi* ou *Kwéi lèi tséi* rappelle en plaisanterie les mannequins qu'on mettait jadis dans les tombes¹.

Ces divertissements, *p'o hi, tséi hi*, d'abord exotiques, puis mêlés d'inventions chinoises, sont donc essentiellement composés : tours d'adresse et de magie, dans, chant, musique s'y présentent mêlées. Les numéros tels que le *T'ai myên*, le *P'o theou*, sont des danses symboliques, peut-être mimées. Méng Yuên-lào², à l'époque des Sòng, décrit de visu les réjouissances de la Capitale pour le début de l'année et pour divers anniversaires : des jongleurs masqués, vêtus de robes vertes, accompagnés de joueurs de tamtam, entourent le pavillon où est assis l'Empereur; d'autres haladins magnifiquement costumés forment de longues files depuis les degrés de la salle du trône jusqu'aux tentes des musiciens; ils dansent soit seuls, soit en se tenant par les épaules, soit en figurant diverses actions; les mandarins assistent, les coupes de vin circulent. A ces représentations³ Méng Yuên-lào donne indifféremment le nom de *p'o hi*, de *tséi k'i*. Ces désignations s'appliquent à des tours de passe-passe comme à des danses réglées et significatives; les deux mots *hi* et *k'i* ont le même sens, amusement, jeu, plaisanterie; ils sont parfois combinés, *hi k'i*, sans changer de signification.

On a déjà vu dans les rites majeurs et mineurs de nombreux exemples de chœurs qui sont de véritables ballets. Par toutes voies, soit par son génie propre, soit sous les influences étrangères, la Chine aboutit à cette forme d'art, qui au vi^e siècle prit un très grand développement sous l'impulsion de l'empereur Hyuén tsung ming hwang. Ce prince ne se contentait pas d'accueillir les œuvres orchestrales qui lui étaient présentées et d'en composer lui-même; il fonda ou rétablit le Conservatoire du Palais qui est déjà mentionné en 692; ce bureau, dit Twán Ngán-lyé, section *Hyông phi*, dépendait d'abord de la cour des Sacrifices; c'est dans les années K'ai-yuên (713-741) qu'il fut mis sous la surveillance des officiers du Palais et divisé en deux sections, une dans chaque Capitale. Les historiens des Thang⁴ ajoutent quelques détails. « Quand Hyuén tsung était roi de Ping, il avait un orchestre privé... En montant sur le trône, il chargea le roi de Ning de diriger l'orchestre de son palais princier, afin d'être soutenu l'orchestre rituel; il divisa [ce Conservatoire] en deux classes d'après la force [des élèves] ». « Hyuén tsung, dans les loisirs que lui laissait le gouverne-

ment, instruisait des jeunes gens [des familles] de musiciens officiels, au nombre de trois cents, dans les divertissements musicaux (cordes et flûtes). Au milieu des sons résonnant ensemble, s'il y avait un seul son faux, Hyuén tsung s'en apercevait et le faisait corriger. On nommait ces jeunes gens les élèves de l'Empereur ou les élèves du Jardin des Poiriers, parce que le Conservatoire était proche d'un verger de poiriers [qui faisait partie] des jardins réservés. A la cour des Sacrifices, il y avait aussi un Conservatoire où l'on enseignait à exécuter les nouveaux chants devant l'Empereur; à la cour des Sacrifices, chaque matin, les tambours et les flûtistes s'exerçaient en désordre dans les salles spéciales du bureau de la Musique. Les pensionnaires des Conservatoires étaient habituellement au nombre de 1000; dans le Palais ils se tenaient dans le collège Yi-tchihwen yuên ». « La cour des Sacrifices faisait passer des examens à la Section assise [de l'orchestre des banquets]; ceux qui ne réussissaient pas dans leurs études, étaient renvoyés à la Section debout; ceux qui là encore ne réussissaient pas, s'exerçaient à la musique rituelle. »

Il ne paraît pas que la réorganisation des divers Conservatoires ait introduit aucun nouvel élément dans les représentations. Les chœurs et les grands chœurs avec danse existaient auparavant et persistèrent après; plus rituels d'abord, ils perdirent de leur caractère religieux, hiératique, en se multipliant et se mêlant davantage à la vie quotidienne du Palais; de là l'opposition que l'on aperçoit entre la musique rituelle, plus simple, et la nouvelle musique du Palais, d'allure plus variée. Mais cette évolution était commencée bien avant d'être accentuée par l'action directe de Ming hwang.

C'est pourtant au Jardin des Poiriers que le théâtre moderne chinois cherche son origine. La tradition répandue aujourd'hui est rappelée en termes peu précis dans la première des dissertations placées en tête du *Yuên khyé syuên*⁵. « Les Thang avaient [ce qu'on appelle] *tchhuan k'hi*, les Sòng avaient les *hi khyé*, les Kin avaient les *yuên pên* et les *tséi k'i*, les Yuên les imitèrent. » Les *yuên pên*, ajoute l'auteur, comportaient cinq exécutants : mais s'agit-il de danseurs ou d'acteurs? Les *yuên pên* étaient-ils des chœurs symboliques ou des pantomimes? Il est d'ailleurs remarquable de voir chez ces barbares du nord les œuvres d'art des Thang imitées, peut-être développées. Les divertissements de la cour des Thang et des Sòng étaient-ils ce que nous appelons du théâtre? Bazin⁶, d'autres Européens après lui, l'ont admis sans hésitation, mais la tradition chinoise recueillie par lui ne repose sur aucun texte que je connaisse. Les pièces modernes, même les moins récentes, comportent toujours, avec une partie lyrique, un dialogue; rien ne permet de soupçonner un dialogue dans les scénarios très simples des anciens chœurs où l'action est peu marquée, sinon nulle, où le symbole tient souvent la première place⁷. Si Ming hwang avait inventé le dialogue, les historiens si renseignés qui ont traité de l'époque des Thang, n'en auraient-ils pas parlé? Du vi^e siècle, où fut fondé le Conservatoire du Jardin des Poiriers, à la fin du xiv^e, époque du Si

1. On a vu des mannequins *k'hoéi lèi tséi* figurer dans un orchestre des Sòng p. 197, note 17; une danse analogue à celle qui est nommée *lei*, est mentionnée au Koryé.

2. N° 25 (1. 1. 1, liv. 85, f. 34).

3. Les p'o hi de cette époque comprennent encore : jeu de la balle lancée avec le pied, jeu des lions, les bouteilles à souflets, danse sur la corde, mât de cocagne, culbute, plusieurs danses des sabres, etc. (N° 24, liv. 15, f. 3 v^e, etc.).

4. N° 35, liv. 34, ff. 7 v^e et 8 v^e. — N° 24 (Y. 1. 1, liv. 87, f. 2, etc.).

5. N° 40, liv. 32, ff. 2 et 3. — N° 33, liv. 34, f. 9 v^e. — N° 42, liv. 29, f. 10. — N° 53, liv. 31, f. 12 v^e.

6. N° 32, 1^{re} dissertation f. 1.

7. *Théâtre chinois*, 1 vol. in-8°, Paris, 1858; Introduction, p. 11, etc.

8. Ainsi les pièces du chœur du Léang du dragon, p. 196, note 7, sont de simples odes descriptives et lyriques (8 heptasyllabes rimés de 2 en 2).

nying ki, le plus ancien drame qui subsista¹, pendant près de six siècles, le théâtre n'aurait rien donné qui eût survécu, qui fût mentionné dans d'autres écrits? Enfin la naissance du théâtre au XIII^e siècle s'accorde bien avec le développement du roman, qui est de la même époque, et coïncide avec cette nouvelle forme de la civilisation qui a paru après l'invasion mongole.

Je n'ai pas trouvé mention du Jardin des Poiriers après 779; il fut alors rattaché à la cour des Sacrifices. Mais la Conservatoire reparut sous les Song. « Au début de la dynastie, conformément aux anciennes règles, on établit le Conservatoire; il avait quatre sections... Par la suite [le nombre des musiciens] s'étant accru, les artistes les plus habiles des quatre points cardinaux furent inscrits sur les registres... Thâi tsong (978-997) connaissait bien la musique... il composa en tout 390 airs nouveaux... Tchen tsong (997-1022) fit des poèmes pour des divertissements, *tshâ ki tshên*. » Encore au XII^e siècle le Conservatoire est mentionné, puis tout disparaît dans les guerres et dans les troubles.

Le dernier orchestre des Hán était un orchestre militaire² remontant; d'après la légende, à la guerre soutenue par Hwáng ti contre Tshih-yéou³. L'Empereur ordonna à ses soldats de souffler dans des cornes pour effrayer l'ennemi : cet instrument nouveau fut appelé *ling ming* 176, le chant du dragon. Plus tard, quand Tshâo Tshâo combattit les Wou-hwân⁴, on raccourcit les cornes, le son en devint encore plus lugubre : ces cornes courtes furent nommées *tshong ming* 177. De son séjour au Si yü le marquis de Pô-wáng⁵ rapporta la corne tartare, *hou kyô* 178, le cornet tartare, *hou kyô* 90, fait d'une feuille enroulée⁶, la corne double, *chwing kyô* 179; ses musiciens avaient aussi appris une mélodie indigène, *mô-hû-teou-lû*, qui fut imitée par le célèbre Li Yén-nyén. Celui-ci composa ainsi 28 airs *kyô*; 10 de ces chants subsistaient sous les Thang⁸. Tel paraît être le début historique de l'orchestre militaire, qui comprenait, avec les cornes, des tambours, des *héng tchhwei* 85 ou flûtes traversières⁹, et auquel on rattacha à diverses époques les orchestres septentrionaux¹⁰. Aux chants pseudo-tartares de Li Yén-nyén s'ajoutèrent sous les Hán de nombreuses chansons de soldats, des chants de bataille, *tsheim tshên tshâ khyi*¹¹, c'est-à-dire en somme des chansons populaires. Elles eurent le sort habituel des chansons chinoises; chaque dynastie y adapta de nouveaux vers faits par ses poètes officiels, qui n'a-

vaient rien de commun, même pas le rythme, avec l'inspiration première et qui célébraient dans le style poétique convenu les souverains régnants. On a donc 22 chants des Tsîn, 18 des Sóng, 12 des Lyáng (Wou ti ayant trouvé que ces chants devaient répondre aux 12 lunes), 20 des Tshi du nord, 15 des Tcheou, tous substitués aux anciennes chansons des Hán¹².

Le caractère militaire de cet orchestre était prononcé surtout dans la section montée qui est mentionnée en 76-83; il subsistait encore au IV^e siècle quand les Tsîn étaient réduits au sud de l'Empire¹³. Un peu tard il s'effaça complètement. L'orchestre militaire *Kou tchhwei* ne fut plus que l'orchestre du cortège impérial, ce qu'avait été le *Hwáng mén kou tchhwei* du temps des Hán, et, comme ce dernier, il fit parfois sa partie pendant les banquets¹⁴; aussi sous les Han postérieurs, sous les Tshi du nord, le bureau de l'Orchestre militaire, *Kou tchhwei chow*, avait sous sa direction les jongleurs; le plus souvent une distinction nette subsista entre le bureau du 3^e orchestre, *Tshing ching chow*, chargé de la musique des banquets, et le bureau de l'Orchestre militaire, qui s'occupait des cortèges.

Sous les Thang et auparavant, ainsi sous les Tshi du nord¹⁵, le Prince impérial, les princes, les grands officiers, les fonctionnaires provinciaux avaient des cortèges de musiciens dont la composition était fixée selon le grade; on s'en servait non seulement dans les circonstances officielles, mais pour les noces et les funérailles (règlement noté avant 694). L'orchestre du cortège impérial était employé plus ou moins complet suivant la solennité plus ou moins grande; il comprenait une section d'avant-garde, une d'arrière-garde.

AVANT-GARDE

tambours <i>käng</i> 180.....	12	<i>Report</i>	20
gongs 41.....	12	flûtes de Pan 75.....	21
grands tambours.....	120	chalmesaux 89.....	21
cornes longues 176.....	120	cornets 90.....	21
tambours <i>nâo</i> (cymbales 187).....	12	chalmesaux d'écorce 170.....	21
chanteurs par paires.....	21	tambours <i>käng</i> 180.....	21
flûtes de Pan 75.....	21	gongs 41.....	21
cornets 90.....	24	petits tambours.....	21
grands flûtes traversières 85.....	120	cornes moyennes 177.....	21
tambours (syé) 162.....	24	tambours à dents 181.....	21
flûtes droites doubles 77.....	24	chanteurs par paires.....	21
	494	flûtes de Pan 75.....	21
		cornets 90.....	21

Arrière-garde analogue : 408 musiciens¹⁶.

Les musiciens du cortège sont requis chaque fois que l'Empereur se transporte d'un lieu à un autre ou

1. Voir Catalogue, 4329, art. VI.
2. N° 63, liv. 31, f. 12 v°. — N° 58, liv. 34, f. 10 r°. — N° 39, liv. 19, f. 10 et 20. — N° 41, liv. 23, f. 21 et 22. — N° 62, liv. 14, f. 20 à 23.
3. Voir n° 1, *Lyn léng*, 2. — N° 14, p. 376. — N° 34, liv. 1, f. 4. — N° 83, tome I, p. 27, etc. Tshih-yéou est le type des rebelles.
4. Tribus tougouques occupant vers le début de l'ère chrétienne le sud de la Mongolie, du la boucle du Fleuve Jaune jusqu'au Tsié, battues par Tshâo Tshâo en 207.
5. Tshang Khyên (p. 152, note 5) fut anobli avec le titre de marquis de Pô-wáng.
6. A rapprocher du *thâo phi piâ* 170, p. 158, note 5.
7. En voici les titres : 1° *Hwang hou*, le cygne jaune (monture des immortels); — 2° *Ling thao*, à l'extrémité du pays de Liang (Chien-si); — 3° *Tchoua kwên*, au sortir des pannes; — 4° *Sou kien*, à la rentrée dans les pannes; — 5° *Tchoua ait*, au sortir des frontières; — 6° *Sou sai*, à la rentrée dans les frontières; — 7° *Tshâ ying lyen*, en rompant une lance de saut; — 8° *Tshên tien* ou *Hwang tshên tien* (nom propre); — 9° *Tshâ tshâ ying* (nom propre); — 10° *Wang khyé*, en voyant au loin le voyageur.
8. Voir p. 153.
9. Voir p. 191.
10. Le *Tsin chow* (N° 41, liv. 23, f. 3 à 7) cite vingt-deux titres sans textes; p. e. *Sou pei wany*, en pensant au père affligé; *Ching tchi hui*, le retour de l'Empereur; *Tchoua tchoung nân*, en se battant au sud des murailles; *Ayên mô huiyng*, le cheval du prince est jeune, *Tyio kin*, la

canon à péons. Le *Thang lyen tshên* (N° 62, liv. 14, f. 21 r°) cite un titre que j'ai retrouvé passiflours : *Chou ching léng*, l'officier sur un aigle. Succesivement les Wou, les Wou, les Tsîn héritèrent de ces chansons et remplacèrent les textes populaires par l'éloge de leurs hauts faits et de leurs vertus; les 22 chants des Tsîn, dus à Fô Hyeun, sont dans le *Tsin chow*, liv. 23, f. 7 à 18; quelques pièces en pentas; flûtes, la plupart en triyllabes purs ou mêlés de vers plus longs. Le *Song chow* (N° 42, liv. 23, f. 14 à 16) a heureusement conservé 18 des textes primitifs qui, comme idées, comme style et comme rythme, n'ont rien de la poésie savante; il serait intéressant d'y étudier la langue vulgaire de l'époque des Han, car ces chansons ne pouvaient s'écarter beaucoup du parler ordinaire. Les 12 poésies des Wou, d'allure et de rédaction tout à fait officielles, sont données à la suite, f. 16 à 20; le rythme, assez éloigné de celui des pièces primitives, a été limité d'assez près par Fô Hyeun. Après les 22 poésies des Tsîn, liv. 20 à 30, on lit, f. 26 à 30, les 12 poésies des Wou par Wou Tshâo que j'ai pu trouver d'autres indications sans personnage; elles ont le même caractère que celles des Wou.
12. N° 39, liv. 22, f. 30 à 35. — N° 42, liv. 13, f. 26 et 27; liv. 14, f. 13, 14, 22, 23.
13. N° 39, liv. 19, f. 19 et 20.
14. N° 42, liv. 15, f. 25 et 26. — N° 63, liv. 14, f. 21 à 23.
15. N° 42, liv. 14, f. 14. — N° 43, liv. 28, f. 9 v°. — N° 63, liv. 14, f. 22.

figure dans une cérémonie. Ils ont aussi un rôle dans quelques solennités annuelles, telles que les exorcismes, *tà nò, khyù nò*¹, célébrés le dernier jour de l'année en vue de chasser et d'anéantir tous les fléaux, savoir : la mort prématurée, les tigres, les démons du genre du loup-garou, la mauvaise fortune, les calamités célestes, les cauchemars, la mort par la main du bourreau et l'exil, le *kuôn* (?) le *kyù* (?), les animaux venimeux. Contre ces fléaux les exorcistes invoquent douze divinités au moyen d'une formule en prose légèrement rythmée (tétrasyllabes irréguliers). Un musicien entonne, le chœur reprend, l'orchestre soutient les voix avec les cornes et les tambours; devant la salle impériale Tseù-ichhén, dans l'intérieur du Palais, l'orchestre religieux et une partie de l'orchestre de marche sont réunis pour donner plus d'éclat et de tumulte à cette partie de la cérémonie; des estrades ont été dressées pour les plus qualifiés des assistants².

Les musiciens du cortège³ exécutaient aussi les chants de triomphe. Je ne trouve de détails que dans trois textes relatifs aux Thang. Le *Thang lyeol tyên*⁴ prévoit en quelques mots la présentation des prisonniers et des oreilles gauches coupées au temple ancestral, avec le retour triomphal, *khai syuên*, du commandant en chef. Le *Thang chôn* n'est guère plus explicite. Seul, le *Kyôn thâng chôn*, copié par le *Thang huê yô*, donne des détails; il cite un rapport de 829 fixant les rites à observer et la part qu'y prendront les musiciens du cortège. La coutume du triomphe et l'existence de chants de triomphe, dit l'auteur du rapport, ne sont pas seulement attestées pour la Chine antique par divers textes anciens; beaucoup des pièces de l'orchestre de cortège sous les Wéi, les Ts'in et les dynasties suivantes appartiennent évidemment à la musique triomphale; et c'est encore avec des chœurs de triomphe que sont rentrés à la Capitale Thai tsong, Soû Ting-fang, Li Tsi, après leurs victoires sur Sùng Kin-kang, Hô-lou⁵ et la Corée. On décide donc que des musiciens du cortège, 2 flûtes droites 77, 2 chalumeaux 89, 2 flûtes de Pan 75, 2 cornets 80, 2 tambours nâo 16, 24 chanteurs, tous à cheval et conduits par le chef de l'Orchestre militaire, iraient chercher l'armée victorieuse à la porte de l'est et

prendraient la tête des troupes; de la porte jusqu'au temple des Dieux protecteurs de l'Empire, *Thái ché*, on exécuterait divers chœurs, un chœur spécial de triomphe, le *Phô tchên yô*⁶ et d'autres encore; après le sacrifice l'armée serait conduite en musique jusqu'au pied du pavillon élevé où serait assis l'Empereur; le ministre de l'Armée et le directeur de la cour des Sacrifices ayant fait ranger officiers, soldats et musiciens, on exécuterait encore une fois les chants de triomphe, et la cérémonie finirait par la présentation des prisonniers et des oreilles coupées.

CHAPITRE XIV

Période moderne depuis les Yuén (XIII^e siècle) : musique des Yuén, musique des Ming et des Tching, orchestres des Ming et des Tching.

La dynastie mongole eut fort à faire pour relever les ruines amoncelées par la guerre et par les troubles intérieurs sous les derniers empereurs Kin et Sòng; les Mongols se montrèrent administrateurs avisés⁷, mais ils n'avaient pas la culture qui permet d'apprécier un art affiné. Ils réunirent les orchestres et lâchèrent de renouer la tradition musicale⁸; c'était là encore, pour Khoubilai khân et ses successeurs, un procédé administratif en vue de gouverner les Chinois selon leurs idées accoutumées. Aussi aucune nouveauté ne paraît dans la musique ni dans les chœurs : on imite, souvent en exagéré et on force. Ainsi la danse guerrière *Néi phing wai tchhêng tch'it wou*⁹ est la copie de celle des Thang et de celle de Wou wang : 1^{re} strophe, anéantissement du prétre Jean ou des Karakhitans et des Naimans¹⁰; 2^e strophe, défaite des Si hyâ¹¹; 3^e strophe, victoire sur les Kin; 4^e strophe, soumission du Si yû (Asie centrale) et du Hô-nân (Chine au sud du fleuve Jaune); 5^e strophe, conquête du Seù-ichhwan et du Yün-nân; 6^e strophe, pacification du Koryo et de l'Annam. Ainsi encore les hymnes sont réunis en séries de titres analogues, mais, au lieu d'une série, il y en a au moins trois de

7. C'est sous les Yuén qu'on voit apparaître nettement l'organisation des musiciens en castes héréditaires. Je n'ai rien trouvé d'aussi précis pour les âges antérieurs. En 1258, Khoubilai, non encore empereur (N° 51, liv. 68, ff. 1 et 2), ordonne de remplacer les musiciens âgés par leurs fils et petits-fils; seulement il n'y a pas d'homme capable de succéder, on cherche dans d'autres familles de musiciens; en 1264 il fait tenir registre (N° 51, liv. 68, f. 4 v°) du nombre des musiciens et fait inscrire sur les registres du peuple 220 familles qui ne peuvent conserver leur charge. Sous les Ming (N° 66, liv. 226, f. 4 v°; liv. 163, f. 3), le Chôn jû kwân, qui dépend de la cour des Sacrifices, recrute au début ses musiciens parmi les aspirants lûo chi et dans les familles militaires; mais on trouve aussi dans les lois l'article *shên hoü yî tai wéi ting* qui interdit aux familles de musiciens de se soustraire à leur condition; il y avait donc une caste comportant pour ses membres des droits et des charges. L'article est reproduit tel quel dans le Code actuel, loi du cens (N° 68, *Nô Iyû*); l'hérédité pour les danseurs est affirmée pour la date de 1644 par le n° 66, liv. 414, f. 1, mais on sait que pratiquement ces métiers héréditaires n'existent plus avec leurs règles rigoureuses.

8. Quelques dates relatives à la restauration de la musique rituelle (N° 51, liv. 68, ff. 1 v°, 3 v°, 5) : 1252, on emploie des chœurs pour le sacrifice au Ciel; 1260, la musique nouvellement composée est exécutée au temple ancestral; 1269, musique au temple des *ché tsé*, génies protecteurs du sol.

9. N° 51, liv. 68, f. 4 v°.

10. Karakhitans ou Kérakés, alias Si hyâ; cf. p. 84, note 7. — Naimans, tribu toungouse unie en 1201 aux précédents. — Kin, voir p. 81, note 7.

11. Voir p. 84, note 13.

1. N° 46, liv. 10, ff. 12 et 13. — N° 63, liv. 4, f. 6 v°; liv. 14, ff. 23 v° et 24. — N° 64 (Y. I. 6), liv. 37, f. 3, etc.).

2. Ces cérémonies sont classées comme *kyûn* D, rites militaires; 24 jeunes gens de 13 à 16 ans, *tschen tsen*, masqués de rouge, forment un compagnon, *tséi*; six compagnes exorcisent au Palais impérial en présence de 12 préposés portant bonnet et vêtement rouge, l'un de chantre; 22 musiciens assis avec des cornes et tambours; un choriste entonne les chants; un autre joue le rôle de *fang syang chi*, brandit un balai et ordonne ou son bouclier et dirige les mouvements des jeunes exorcistes. Avant l'aube, la troupe se présente à l'une des portes du Palais, requiert l'entrée, est admise, se divise en escouades qui suivent un itinéraire fixé et se retrouvent à une autre porte pour agir; les compagnes d'exorcistes vont ensuite aux portes de la ville et sortent des murailles. À la principale porte du Palais et à la principale porte de la ville, une prière est lue, une libation versée, un coq sacrifié et entonné par le grand invocateur et son aide. — Pour le *fang syang chi*, voir p. 185; remarquer la peau d'ours qui le revêt; la peau d'ours paraît en divers rites militaires; il y avait aussi sous les Thang une action des ours, *lyng pi pan*, qui paraissait dans divers chœurs (N° 64, liv. 37, f. 3, v°). — On appelle ours, *hyêngh phi* 180, certains tambours spéciaux.

3. N° 41, liv. 22, f. 2 v°.

4. N° 63, liv. 5, f. 2 v°. — N° 45, liv. 28, ff. 11 et 12. — N° 46, liv. 10, f. 4 v°.

5. N° 55, liv. 33, ff. 8 et 10.

6. Soû lyeô, surnom Ting-fang (392-667), guerroya contre les grands des l'âge de 14 ans, mandarin militaire, remporta de grandes avantages dans l'Asie centrale, en particulier contre le Turc Hô-lou qui l'emmena prisonnier (début de la période Tchéng-k'wan, 427-640); enfin, vainqueur du Paikieul (609) (N° 49, liv. 83, ff. 3 à 6 et N° 46, liv. 111, f. 6 v°). Sur Sùng Kin-kang, je n'ai pas trouvé de renseignements.

7. Voir p. 195, 3°.

dates différentes qui paraissent conservées côte à côte¹, la série en *tshéng* (1264 et 1308), la série en *ning* (1293), la série en *ngün* (1306). Quant à la musique classique, semi-rituelle, des banquets, si riche et si variée sous les Thang et les Sòng, il n'en est pas question.

Cet appauvrissement paraît durable; sous les Ming et sous les Tching, nous trouvons des hymnes et des chants moins graves, des danses, le tout plus varié que sous les Yuén; mais on ne voit reparaître aucun des titres familiers sous les Thang et sous les Sòng, rien ne rappelle cette floraison artistique, cette passion de la musique qui régnait à la Cour, chez les fonctionnaires, à l'armée; les lettrés, sauf exception, ne s'occupent de la musique que pour en discourir, la pratique leur semble méprisable ou au moins futile; ils jugent donc sans critique ou ignorent. Aussi l'art est-il devenu le domaine propre des musiciens de profession, gens peu estimés, peu instruits, accueillant toutes les légendes, incapables de discerner dans leurs mélodies traditionnelles ce qui est original de ce qui est défiguré ou interpolé. Les documents de divers ordres qui viennent de ces deux classes d'hommes sont essentiellement peu sûrs. La plupart des textes passent à côté des questions traitées par les anciens historiens et les grands musicologues; ils ne nous parlent même pas du théâtre, qui paraît avoir absorbé depuis les Yuén tout ce qui existait de tendances musicales. Le seul terrain solide nous est fourni par les textes administratifs, qui ne connaissent naturellement que la musique officielle.

Aucune innovation sérieuse n'est à noter dans le programme musical des cérémonies: on trouve toujours pour les solennités majeures les grands hymnes et les grandes danses, d'autres chants et d'autres danses pour les fêtes secondaires². Le nombre des reprises ou des strophes est toujours fixé à 9 pour les sacrifices au Ciel, 8 pour les Esprits terrestres, 7 pour les Dieux protecteurs, 6 pour les mânes des Ancêtres; les danseurs sont au nombre de 8 escouades, yf , ($8 \times 8 = 64$ danseurs) pour les danses religieuses, sauf dans le temple de Confucius où il n'y a que 6 escouades ($6 \times 6 = 36$). Les Ming³ avaient des hymnes en *hwé* et des hymnes en *ngün*, une danse civile et une danse militaire; les Tching⁴, renchérissant sur les Mongols, ont quatre séries d'hymnes, en *ping*, en *hi*, en *kwäng*, en *fong*, une danse civile et une danse militaire, plus le *Hwäng wou* dansé par 16 jeunes garçons pour demander la pluie; la danse civile, *Hi khi*, est une marche rythmée exécutée par 32 personnages ayant rang de *tá tshén* ou ministre; la danse militaire *Yéng hi* représente une sorte de chasse.

Les chants et danses des banquets célèbrent sous une forme ou une autre la gloire de la dynastie régnante; ainsi sous les Ming⁵ la danse *Fou ngün séu yi* où paraissent 4 barbares de chacune des quatre régions cardinales, la danse *Pyáo tshéng wán ping*, les chœurs *Mín ló chéng*, *Kán kwáng ngün*, etc.; ainsi sous les Tching⁶ les danses *Chi lí*, *Tú chéng*, les chants *Chéng wou kwáng tchió*, etc. Le banquet dont le programme est donné comme type par le *Tá ming hwéi tyén*⁷, comportait entre les airs exécutés pour présenter la

coupe, pour aller chercher, introduire, présenter, desservir le potage, six chants et huit chœurs dansés; dans d'autres circonstances on y entremêlait des tours de jongleurs, *pú hi*. Dans la vie quotidienne, les actes principaux de l'Empereur, de l'Impératrice, du Prince héritier, des princes du sang, d'autres faits plus rares tels que réceptions annuelles des envoyés étrangers, mariages, retour d'une armée victorieuse, appelaient des chœurs et des danses appropriés⁸.

Sous les Ming, le Chén yó kwán est une sorte de maîtrise ou de conservatoire qui instruit et surveille les musiciens et danseurs⁹. Le Kyáo fang séu, qui dépend du ministère des Rites, dirige les orchestres et chœurs et les emplois¹⁰. La musique des cortèges dépend du ministère de l'Armée, direction Tchbé kya, au même titre que les insignes qui sont portés dans ces cortèges¹¹. Sous les Tching¹², le Yó pòu, rattaché au ministère des Rites, a la direction générale de la musique; le Chén yó chòu pour les solennités du culte, le Hwó chéng chòu pour les fêtes officielles du Palais, le Tchàng yí séu, un des bureaux du Néi wóu fòu, pour les concerts du Palais intérieur, le Chi pàng tchhóu, pour la musique mongole, emploient les orchestres, placent les musiciens exécutants, établissent les programmes d'après les règlements; ces bureaux correspondent imparfaitement aux trois subdivisions reconnues par le Yó pòu, sacrifices, réunions de la Cour, banquets¹³. Les orchestres, plus nombreux que dans l'ancienne Chine, sont employés soit isolément, soit dans une même fête, se succédant ou se répondant; fort peu d'entre eux sont limités à un seul genre de cérémonies. La plupart des orchestres de la Cour impériale actuelle ne diffèrent pas sensiblement de ceux des Ming; il sera donc possible de les étudier ensemble.

*Tchóng hwó chdo yó*¹⁴, orchestre rituel pour la salle Tchóng-hwó.

Cet orchestre, dont le nom fait allusion à l'empereur Chwén, joue dans les services religieux célébrés aux autels et temples du Ciel, de la Terre, des Ancêtres, des Esprits protecteurs de l'Etat, et dans les réunions plénières de la Cour, au moment où l'Empereur s'assied sur son trône, au moment où il se lève, quand il a pris le thé ou l'a fait offrir aux grands dignitaires.

	Ming	Tching ¹⁵
Cloche isolée 1	2	1
Carillons de 16 cloches 2	2	1
Lithophone isolé 23	2	1
Carillons de 16 lithophones 24	2	1
Khin 112	40	4 v. 10
Sé 410	4	2 v. 4
Fûtes du Pan 75	4	2
Fûtes droites 77	12	4 v. 10
Fûtes traversières li 81	12	1 v. 10
Fûtes traversières tchi 50	4	2 v. 6
Orgues à bouche 108	12	8 v. 10
Ocarinas 104	4	2
Ying kou v. tambour dressé 44 à 46	2	1
Pó fòu 35 v. 48	2	2
Auge 34	1	1
Tigre 29	1	1
12 chanteurs (Ming).		
Chanteurs en nombre indéterminé (Tching).		

1. N° 81, liv. 68, ff. 4 r°, 5 v°, 6 r°.

2. N° 64, liv. 81, f. 5 r°. — N° 85, liv. 24, ff. 12 à 14.

3. N° 64, liv. 42, liv. 81 à 84.

4. N° 65, liv. 21, ff. 2, 3, 5 r°, 8, 9.

5. N° 64, liv. 73, ff. 3, 4, 17, 18.

6. N° 65, liv. 34, ff. 5, 9 à 10.

7. N° 64, liv. 104, f. 15, etc.

8. N° 64, liv. 53, 56, 104, 140.

9. N° 64, liv. 226.

10. N° 64, liv. 303.

11. N° 64, liv. 140.

12. N° 65, liv. 33; liv. 34, ff. 11, 14, 17, 18, etc.

13. N° 64, liv. 33, f. 1.

14. N° 64, liv. 48, f. 11; liv. 104, ff. 9 et 10. — N° 65, liv. 33, f. 1 r°.

15. Liv. 34, ff. 1 à 4. — N° 66, liv. 414, ff. 1 à 4. — N° 108, pp. 235 à 237.

16. Les nombres forts pour les cérémonies religieuses, les plus faibles pour celles du Palais.

*Khing chén hwân yü*¹, orchestre de réjouissance spirituelle.

Le *Hwêi tyên* n'indique qu'un emploi de cet orchestre, savoir pour le sacrifice offert par l'Impératrice à la patronne de la sériciculture, Syên tshân².

2 carillons de gongs 13.	6 flûtes traversières li 81.
1 carillon de lames d'acier 25.	6 orgues à bouche 103.
4 khin 112.	1 tambour dressé 44.
2 se 116.	2 tambours en sablier 59.
6 flûtes droites 77.	2 jeux de claquettes 34.

Pour cette cérémonie la cour des Ming³ employait un orchestre féminin, *Kyôo fang seu nyü yü*, dont la composition pour la circonstance spéciale n'est pas donnée; il était probablement le même que celui qui jouait pour les fêtes de cour de l'Impératrice.

14 flûtes droites 77.	6 carillons de lames d'acier 25.
11 orgues à bouche 103.	5 tambours.
11 flûtes traversières li 81.	8 jeux de claquettes 34.
4 chalumaux 89.	12 tambours en sablier 59.
10 tchên (tchêng 117).	4 chanteuses principales.
8 phi-phâ 123.	21 chanteuses.
8 không-hoàn à 20 cordes 114.	

*Tân pi tá yü*⁴.

Cet orchestre se place en haut des degrés qui montent à la salle impériale, sur la terrasse Tân-pi qui précède cette salle; de là son nom. Il joue dans les réunions plénières au moment où les dignitaires se prosternent; de même quand l'Impératrice reçoit les femmes titrées; il joue encore dans les banquets, et dans les triomphes au moment où les prisonniers sont offerts à l'Empereur.

	Ming.	Tshing
Carillons de gongs 13.	2	2
Carillons de lames d'acier 25.	2	2
Flûtes droites 77.	12	2
Flûtes traversières li 81.	12	4
Chalumaux 89.	12	4
Orgues à bouche 103.	12	4
Grands tambours 52.	2 v. 1	2
Tambours en sablier 59.	12	1
Jeux de claquettes 34.	8 v. 6	1
Phi-phâ 123.	3	3
Khing-hoàn à 20 cordes 114.	8	8
Tchên (tchêng 117).	8	
12 chanteurs (Ming).		
Chanteurs en nombre indéterminé (Tshing).		

*Tshing yü*⁵.

On nomme a) *Tchông kwô tshing yü* une section du premier orchestre qui joue quand on présente les mets à l'Empereur, b) *Tân pi tshing yü* une section du 3^e orchestre qui joue quand on lui verse la boisson, thé ou vin, quand on offre le thé ou le vin aux fonctionnaires. Ces deux petits corps de musique, de même composition, ont encore quelques autres emplois. Ils sont placés l'un a) dans la salle, l'autre b) sur la terrasse à l'extérieur. Sous les Ming la section b) était appelée *Tân pi yü*; la section a) *Yenü chü yü*, orchestre pour exciter à manger, différait beaucoup de l'orchestre correspondant moderne; de petits corps déta-

chés annonçaient les mets⁶; un orchestre *Yenü chü* réduit jouait dans les repas ordinaires (2 flûtes droites 77, 2 orgues à bouche 103, 2 tchêng 117).

Orchestre des Tshing.

2 carillons de gongs 13.	1 tambour en sablier 59.
2 flûtes traversières li 81.	1 tambour à main 39.
2 chalumaux 89.	1 jeu de claquettes 34.
2 orgues à bouche 103.	En outre chanteurs.

Orchestre des Ming, section a).

2 cloches 1, se répondant, ying tchông.	4 flûtes traversières tchhi 80.
1 lithophone 23.	4 orgues à bouche 103.
4 khin 112.	2 coccines 104.
2 se 116.	1 ps fût 35.
1 v. 3 flûtes de Pan 75.	1 auge 34.
4 flûtes droites 77.	1 tigre 29.
4 flûtes traversières li 81.	4 chanteurs.

*Yên yü, Yên yén yü*⁷ orchestre des banquets.

Sous les Ming, on trouve pour les banquets l'orchestre *Yên yén yü* divisé en divers petits corps de musique, où l'on rencontre seulement un instrument nouveau, *phêng tsai* 183, probablement une sorte de tambour.

Sous les Tshing, comme sous les Swêi et les Thang, l'orchestre des banquets comprend plusieurs corps de musique barbare : les Wa-eül-khâ⁸, vaincus par Thái tsou (1616-1626), les Coréens, les Tchâ-hü-eül⁹ soumis par Thái tsou (1626-1643), les musulmans du Turkestan, les Tibétains du Kin-tchwan, les Gourkha¹⁰ battus par Kào tsông (1735-1739), les Birmans aussi reconnaissant la suprématie de l'Empire (1788), présentèrent successivement des musiciens et des danseurs qui, joints à un orchestre chinois et à un orchestre annamite, formèrent les neuf corps (I à IX ci-dessous) appelés à égarer les banquets par leurs chants en mongol, coréen, sanscrit, *fân*, par leurs danses ou guerrières, ou de fantaisie (telle celle des Gourkha agitant des clochettes attachées à leurs chevilles), ou mimiques (telle la danso dite tibétaine, qui est nommée arsalan : les danseurs imitent le lion, et l'on voit par la désignation que ce chœur est plutôt turk que tibétain). Il est remarquable que les ouvrages officiels des Ming comme des Tshing ne soupçonnent pas l'existence du théâtre de la Cour : sous la dynastie actuelle du moins, les acteurs sont des eunuques dépendant du Néi wô fôu; le silence des documents marque bien l'estime médiocre où l'on tient ce divertissement tout privé¹¹.

I. — *Twêi wou*, danse chinoise.

1 tchêng 117.	8 sin hyên 127.
1 hi khin 146.	10 tchôu tsye 30.
8 phi-phâ 123.	10 jeux de claquettes 34.

II. — *Mông-kou yü*, orchestre mongol sous deux formes :

a) *Kyü tchhwü*, comprenant 4 chanteurs et

1 cornet tartare 90.	1 hoü khin 147.
1 tchêng 117.	1 guimbarde 26.

7. N° 64, liv. 78, voir surtout f. 13 v.; liv. 104, f. 15, etc. — N° 65, liv. 38, f. 19 a 32; liv. 34, f. 5 et 6. — N° 60, liv. 413, f. 12 a 14. — N° 108, pp. 390, 391.

8. L'ano des trois tribus de la Mantchourie maritime, soumise en 1625 (*Tong lard tsü*, liv. 1, f. 4 v., 18 v.; par Tsang Lj Aug-khi, 1758, 10 livres; réédition japonaise in-8° de 1883; cf. Catalogue 380-583).

9. Tribu mongole occupant aujourd'hui la région de Kalgan.

10. Le Turkestan fut soumis en 1760, le Kin-tchwan (au Tibet oriental) en 1776; les Gourkha du Népal furent battus en 1792. Le Pmtchikien erden lama, lors de son voyage à Péking en 1780, amena des musiciens.

11. N° 19, p. 65 du tirage à part.

1. N° 65, liv. 34, ff. 2 et 3. — N° 108, p. 392.

2. Identique à divers personnages antiques, particulièrement à Si-ling chi, femme du Huang ti.

3. N° 64, liv. 43, f. 17 et 18; liv. 51, f. 32 et 30; liv. 404, f. 18.

4. N° 64, liv. 43, f. 12; liv. 104, f. 10 et 11. — N° 65, liv. 38, f. 18 et 19; liv. 34, f. 4. — N° 60, liv. 413, f. 7. — N° 108, pp. 387, 388.

5. N° 64, liv. 73, ff. 1, 9 v., 11 v., 22, 30; liv. 104, f. 10 et 11. — N° 60, liv. 33, f. 19 v.; liv. 34, f. 4 v. — N° 60, liv. 413, f. 9 v. — N° 108, p. 388.

6. Par exemple pour aller recevoir les mets : 2 orgues, 3 v. 6 flûtes, 1 v. 6 chalumaux, 2 v. 4 tchên, 1 tambour, 1 tambour en sablier, 2 jeux de claquettes⁷ pour présenter les mets : 2 orgues, 2 flûtes li, 1 tambour, 2 tambours en sablier, 1 jeu de claquettes, 1 carillon de lames d'acier.

b) *Fân-pou hô tseu*, jouant avec l'orchestre tibétain :

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 1 carillon de gongs 13. | 1 sîn hyên 137. |
| 1 flûte droite 77. | 1 ôûl hyên 138. |
| 1 flûte traversière ti 81. | 1 yuê khin 135. |
| 1 chalumeau 89. | 1 thi khin 151. |
| 1 orgue à bouche 103. | 1 yâ tchông 145. |
| 1 tchông 117. | 1 hwi-pou-sên 139. |
| 1 hoû khin 148. | 1 jeu de claquettes 31. |
| 1 phi-phâ 123. | |

III. — *Tchho-syên phâi*, orchestre coréen :

- | | |
|---|------------------------|
| 1 chanteur, 11 jongleurs qui lancent la balle avec le pied. | 1 chalumeau 89. |
| 1 flûte traversière ti 81. | 1 tambour phâi kou 58. |

IV. — *Wâ-eûl-khâ yô*, orchestre des Wâ-eûl-khâ : 8 danseurs, 4 pi-li 91, 4 hi khin 146.V. — *Hwêi-pou yô*, orchestre musulman formé en 1760 : 6 danseurs de divers genres.

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| 1 tambour de basque 37. | 1 sîlâr 140. |
| 1 paire de timbales 41. | 1 rûbâ 141. |
| 1 ngô-sûl-tchâ-khê 154. | 1 hautbois pû-lâ-mân 100. |
| 1 tympanon 143. | 1 hautbois soumei 96. |

VI. — *Fân tseu yô*, orchestre tibétain.

Pour les quatre danses on emploie respectivement 3, 10, 6, 6 hommes et 6 jeunes garçons.

a) Section du Kin-tchhwan : 1 hautbois 97, 1 paire de cymbales 18, 1 tambour de basque 38.

b) Section du Pan-tchheân :

- | | |
|----------------|--------------------------|
| 2 hautbois 97. | 1 carillon de gongs 14. |
| 1 pi-yân 142. | 4 paires de timbales 42. |

VII. — *Khwê-eûl-khâ*, orchestre des Gourkha : 2 danseurs chacun avec deux glunghura 23, 5 chanteurs.

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1 paire de timbales 43. | 1 tamburi 133. |
| 3 sârângt 155. | 1 paire de cymbales 19. |

VIII. — *Ngân-nân kwê yô*, orchestre annamite :IX. — *Myên-tyên kwê yô*, orchestre birman : 6 chanteurs, 4 danseurs.a) Orchestre dit grossier, *tshou* :

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1 tambourin 72. | 1 petit hautbois 99. |
| 1 carillon de gongs 15. | 1 paire de cymbales 20. |
| 1 hautbois 88. | |

b) Orchestre dit fin, *si*.

- | | |
|------------------|---------------------------------|
| 1 xylophone 27. | 1 violon à 3 cordes 150. |
| 1 tambourin 73. | 1 flûte droite 79. |
| 1 tsoung 122. | 1 paire de petites cymbales 22. |
| 1 mi-gyâung 145. | |

Loû pou yô, orchestre de cortège².

Au cortège impérial se rattachent plusieurs corps de musique distincts qui dépendent des Préposés aux équipages, *Lwên yi wêi*, et qui sont employés en différentes places et à diverses phases des cérémonies.

1. N° 65, liv. 413, f. 18 v°; liv. 414, f. 11 r°; liv. 416, ff. 12 et 13. Cet orchestre de 12 exécutants a été supprimé en 1803; on ne trouve aucune planche représentant les instruments annamites ai dans le n° 97, qui date de 1811, ni même dans le n° 102, qui date de 1780. Il faut donc croire que l'orchestre en question a subsisté au plus une quarantaine d'années. Liste des instruments :

- | | |
|---|--|
| 1 kêt kôû, tambour. | 1 kêt thàn chwang yin ou yuê khin 135. |
| 2 kêt eluô, sorte de flûte. | 1 kêt thàn phâ phâ ou phâ-phâ 137. |
| 1 kêt thàn hyên tseu ou sîn hyên 137. | 1 kêt sîn yin tse, carillon de gongs 13. |
| 1 kêt thàn hoû khin ou hoû khin 147, 148. | 1 kêt phô, jeu de claquettes 31. |

L'initiale *kêt* répond à l'annamite *kai*, qui est un spécifique très répandu pour les noms d'objets.

I. — *Loû pou yô*, au sens restreint, ou *Nôu kô kôu tchhwi*, qui, dans toutes les cérémonies majeures et moyennes, religieuses et palatines, joue quand l'Empereur passe à la porte méridionale du Palais. On trouve sous les Ming le *Tháng hyâ yô*, dont les fonctions sont en partie semblables; il joue quand le cortège passe à la porte Fông-thyên; la composition n'en est pas donnée.

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| 24 tambours verticaux lóng 56. | 24 tambours verticaux lóng 56. |
| 2 gongs kin 8. | 24 cornets hwa kyô 92. |
| 4 tambours en sablier 59. | 4 gongs tchông 11. |
| 4 jeux de claquettes 31. | 8 grands cornets 87. |
| 12 flûtes traversières ti 81. | 9 petits cornets 88. |

II. — *Tshyên pou tá yô*, al. *Tà hàn pô*, orchestre d'avant-garde précédant toujours le cortège impérial : 4 grands cornets 87, 4 petits cornets 88, 4 hautbois 94.

III. — *Hàng háng yô*, orchestre de marche employé dans les plus grands solennités et comprenant trois corps de musique :

a) *Ming kyô*, cornes 176, 177 ;b) *Nôu kô tá yô*, qui précède la chaise impériale :

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| 2 gongs kin 8. | 16 petits cornets 88. |
| 4 gongs thong kou 9. | 2 cornets mongols 93. |
| 2 paires de cymbales pû 17. | 4 gongs tchông 11. |
| 2 tambours de marche 60. | 24 cornets hwa kyô 92. |
| 2 gongs thong tyên 10. | 24 tambours verticaux lóng 56. |
| 4 flûtes traversières ti 81. | 24 flûtes traversières ti 81. |
| 2 carillons de gongs 13. | 4 jeux de claquettes 31. |
| 2 chalumeaux 89. | 4 tambours en sablier 59. |
| 2 orgues à bouche 103. | 4 gongs kin 8. |
| 8 hautbois 94. | 24 tambours verticaux lóng 56. |
| 10 grands cornets 87. | |

L'organisation de l'orchestre de marche à la cour des Ming n'est pas indiquée à part; les instruments sont énumérés à leur rang parmi les autres insignes impériaux, comme dépendance de la direction Tchhu kyâ du ministère de l'Armée (règlement de 1403).

- | | |
|------------------------------|----------------------------------|
| 48 tambours. | 12 flûtes ti 81. |
| 4 gongs kin 8. | 12 chalumeaux 89. |
| 4 gongs tchông 11. | 4 carillons de lames d'acier 25. |
| 4 tambours en sablier 59. | 8 tchên (tchông 117). |
| 4 flûtes traversières ti 81. | 8 phi-phâ 123. |
| 4 jeux de claquettes 31. | 8 khong-hoû 144. |
| 2 petits cornets 88. | 36 tambours en sablier 59. |
| 2 grands cornets 87. | 4 jeux de claquettes 31. |
| 12 flûtes droites 77. | 2 grands tambours 52. |
| 12 orgues à bouche 103. | |

c) *Nôu kô tshing yô*, orchestre qui accompagne le Souverain à cheval et qui est extrait du précédent.

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| 8 grands cornets 87. | 1 gong kin 8. |
| 8 petits cornets 88. | 1 gong thong tyên 10. |
| 8 hautbois 94. | 1 paire de cymbales pû 17. |
| 2 carillons de gongs 13. | 1 tambour de marche 60. |
| 2 flûtes traversières ti 81. | 1 gong kin 8. |
| 2 flûtes li, variété phing 81. | 1 gong thong tyên 10. |
| 2 chalumeaux 89. | 1 paire de cymbales pû 17. |
| 2 orgues à bouche 103. | 1 tambour de marche 60. |
| 4 gongs thong kou 9. | 2 cornets mongols 93. |

Sous les Ming (règlement de 1539) : 6 grands cornets 87, 6 petits cornets 88, 6 yin yô (240).

IV. — *Khâi syuên yô*, orchestre de trompette :

a) *Nôu kô*, ou *kin kôu nôu kô*, qui joue au moment où l'Empereur en personne ou le dignitaire délégué rencontre l'armée victorieuse avant l'entrée dans la Capitale :

2. N° 64, liv. 404, ff. 10, 11; liv. 440, ff. 3, etc.; 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 19 r°; liv. 34, ff. 8 à 8. — N° 66, liv. 413, ff. 10 à 12, 14. — N° 98, pp. 327, 328, 391, 392.

- | | |
|--|--------------------------------|
| 4 grands cornets 87. | 4 carillons de gongs 13. |
| 4 petits cornets 88. | 4 tambours yáo 53. |
| 8 hautbois 84. | 4 tambours de victoire 54. |
| 4 gongs k'in 8. | 4 flûtes marines 95. |
| 2 gongs ló 7. | 6 chalumaux 89. |
| 2 gongs thong k'o 8. | 6 flûtes droites 77. |
| 4 paires de cymbales náo 16. | 6 flûtes traversières ti 81. |
| 4 paires de grandes cymbales p' 17 c). | 6 orgues à bouche 103. |
| 2 paires de petites cymbales p' 17 b). | 6 flûtes traversières tchi 80. |

b) *Khai k'o*, qui joue en escortant l'Empereur et les troupes au retour de la réception précédente.

- | | |
|--|------------------------------|
| 1 carillon de lames d'acier 15. | 2 petites cymbales sing 21. |
| 4 carillons de gongs 13. | 2 gongs ying 12. |
| 2 paires de grandes cymbales p' 17 c). | 16 chalumaux 89. |
| 2 paires de petites cymbales p' 17 b). | 4 flûtes traversières ti 81. |
| 2 gongs thong yén 40. | 4 orgues à bouche 103. |
| | 4 flûtes droites 77. |
| | 2 tambours en sabots 59. |
| | 2 jeux de claquettes 31. |

Sous les Ming, les cérémonies du triomphe employaient le *Tá yó*, qui n'est pas spécialement défini et dépendait du *Kyáo fang séu*; cet orchestre donnait aussi son concours aux présentations d'adresses, réceptions d'édits, etc.¹.

V. — *Táo ying yó*, orchestre pour recevoir et escorter, qui semble rattaché moins étroitement aux quatre sections précédentes; il joue quand l'Empereur entre et quand il se retire, marquant ainsi le début et la fin d'un grand nombre de cérémonies.

- | | |
|------------------------------|-------------------------|
| 2 carillons de gongs 13. | 2 orgues à bouche 103. |
| 4 flûtes traversières ti 81. | 1 tambour d'escorte 58. |
| 6 chalumaux 89. | 1 jeu de claquettes 31. |

Il existe d'autres combinaisons d'orchestres pour des fêtes religieuses et autres; mais elles ne présentent aucun trait nouveau, il n'y a donc pas lieu d'y insister².

LES IDÉES COSMOLOGIQUES ET PHILOSOPHIQUES

CHAPITRE XV

Il ne sera pas inutile de rappeler ici et de rapprocher les unes des autres les idées déjà notées dans les chapitres précédents et que les Chinois tiennent pour la forme essentielle de la musique orchestrale et classique; on saisira mieux la place de cet art complexe, dont les chants et les airs des lettrés sont un reste ou un reflet, dans la civilisation ancienne et dans les coutumes modernes, particulièrement dans les cérémonies religieuses et palatines qui s'inspirent plus ou moins des principes antiques. Tous les lettrés

connaissent ces vieilles théories, ce qui ne veut pas dire qu'elles exercent aujourd'hui une influence étendue ou profonde ni sur eux-mêmes, ni sur les musiciens, ni sur le peuple en général.

La musique agit sur l'univers, Ciel et Terre, et sur tous les êtres qui y sont contenus. « Ainsi³ les [sons] clairs et distincts représentent le Ciel, les [sons] amples et forts représentent la Terre; la succession [des mouvements de la danse] représente les quatre saisons, les évolutions représentent le vent et la pluie. Les cinq couleurs [répondant aux cinq éléments et aux cinq degrés de la gamme] forment un bel ensemble sans désordre; les vents des huit directions [répondant aux huit familles d'instruments] obéissent aux lyù sans dérèglement. Tout ce qui sert à mesurer est conforme aux nombres de manières immuable. » « La musique⁴, c'est l'harmonie du Ciel et de la Terre; les rites, c'est la hiérarchie du Ciel et de la Terre. Par l'harmonie, tous les êtres [naissent et] se transforment; par la hiérarchie, la multitude des êtres reste distincte. La musique tire du Ciel son principe d'efficacité; les rites prennent à la Terre leur vertu qui règle. Si l'on abuse de la réglementation, il y a trouble; si l'on abuse de l'efficacité, il y a violence. Si l'on a clairement compris le Ciel et la Terre, ensuite on est capable de bien pratiquer les rites et la musique. » « La musique⁵ se manifeste dans le commencement universel (dans le Ciel), et les rites se trouvent dans les êtres produits (dans la Terre). Ce qui se manifeste sans arrêt, c'est le Ciel; ce qui se manifeste sans mouvement, c'est la Terre. L'un des termes étant mouvement, l'autre repos, [il en dérive] ce qui est entre le Ciel et la Terre. C'est pourquoi les hommes saints se sont bornés à parler des rites et de la musique. »

Déjà l'empereur Chwén⁶ prescrivait à Khwéi, directeur de la musique, d'« harmoniser les esprits et les hommes ». Ces deux classes d'êtres ont des habitats divers et doivent rester distinctes; les rapports sont réglés par l'autorité suprême de l'Empereur. A plusieurs époques les hommes et les esprits se mêlèrent, tout le monde s'enhardit à faire des offrandes aux êtres supérieurs, chaque famille eut son sorcier pour communiquer avec eux, des désordres de tout genre en résultèrent⁷. Il fallut que les empereurs Tchwan-hyü, puis Chwén, intervinssent : « alors il ordonna à Tehhông et à Li d'interrompre les rapports de la Terre avec le Ciel; [les esprits] cessèrent de descendre et de se manifester. » Les sorciers et sorcières sont le canal de ces relations; ils se retrouvent embrigadés, dirigés par les mandarins, à l'époque des Tch'eou; leurs moyens d'action sont avant tout la musique et la danse. « Si le royaume⁸ éprouve une grande sécheresse, alors le chef des sorciers se met à leur tête; et il appelle la pluie en exécutant des danses. Si le royaume éprouve une grande calamité, il se met à la tête des sorciers; et il exécute les pratiques consacrées de la sorcellerie... Dans toutes les cérémonies funébres, il s'occupe des rites de la sorcellerie pour faire descendre les esprits... Au printemps [les sorciers] appellent la bienveillance [des esprits supérieurs] pour chasser les maladies épidémiques... Les sorcières sont

1. N° 64, liv. 53, f. 23, etc.; liv. 104, f. 11 r°.

2. Les hymnes et chants des divers orchestres remplissent les livres 417 à 420 du n° 60; les chants de triomphe des années Khyên-ling (1735-1739) sont au livre 425 (guerres de l'Asie centrale, du Kin-tch'wan, etc.).

3. N° 8, *Yü k'i*. — N° 18, tome II, p. 77. — N° 34, liv. 24, f. 24 r°.

4. N° 33, tome III, p. 265.

5. N° 8, *Yü k'i*. — N° 18, tome II, p. 80. — N° 34, liv. 24, f. 11 v°.

6. N° 35, tome III, p. 249.

7. N° 8, *Yü k'i*. — N° 18, tome II, p. 60. — N° 34, liv. 24, f. 14 v°.

8. N° 35, tome III, p. 254.

9. N° 1, *Chwén t'ien*. — N° 14, p. 29.

10. N° 16, p. 31. — N° 1, *Yü k'i*. — N° 14, p. 273.

11. N° 0, liv. 50, *seu wou, nen wou, nyü wou*. — N° 9, tome II, pp. 102,

103, 101.

chargées, aux diverses saisons de l'année, de faire les exorcismes et d'arroser avec les parfums... S'il y a une sécheresse, une chaleur brûlante, elles dansent pour la pluie... Si l'État éprouve une grande calamité, elles chantent, elles pleurent et supplient [les esprits]. » On a vu en détail quelle grande place les danses et la musique tiennent dans les sacrifices; les sorciers n'étaient donc pas les seuls ni les principaux qui prisent part à ces rites; souvent même ils ne paraissaient pas, et les cérémonies orchestrales étaient célébrées par d'autres. Il suffira de rappeler les exorcismes classés parmi les rites militaires¹. « Les maîtres de danse² enseignent la danse des armes et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux esprits des montagnes et rivières; ils enseignent la danse du drapeau et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux génies de la terre et des céréales; ils enseignent la danse des plumes et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux esprits des quatre régions; ils enseignent la danse du phénix et sont chefs de danse dans les cérémonies des temps de sécheresse. Tous les danseurs de la campagne sont instruits par eux. » Ces pratiques sont confirmées par des passages du *Tsü tsüwán*, du *Lüén lyü*, etc.

Plus tard, ces influences ne sont pas mises en doute, mais ramenées à des actions physiques en quelque sorte. Sous les Hân, des expériences furent instituées pour mettre en lumière les rapports des phénomènes cosmographiques avec les tuyaux sonores³. « Les cinq degrés naissent des principes yin et yang, se divisent dans les douze lyü, qui par leur révolution produisent soixante lyü : c'est par ces divers agents que se règlent les influx de l'Ourse, que se manifestent les rapports des êtres. Le Ciel se manifeste par les saisons; la Terre se manifeste par les sons, c'est-à-dire par les lyü. Si la yin et le yang sont d'accord, alors, la saison arrivant, l'influx du lyü répond et la cendre est chassée... Au solstice d'hiver, l'influx yang répond : alors la musique s'accorde haut, l'ombre du gnomon atteint le maximum, le lyü *hwûng-tchong* entre en communication, la cendre est légère et le fleau de la balance monte. Au solstice d'été, l'influx yin répond : alors la musique s'accorde bas, l'ombre du gnomon atteint le minimum, le lyü *jwei-pin* entre en communication, la cendre est lourde et le fleau descend. [Note] *Hwâi-nân* tsü dit : L'eau l'emporte, alors le solstice d'été est humide; le feu l'emporte, alors le solstice d'hiver est sec; par la sécheresse la cendre est légère, par l'humidité la cendre est lourde... Le procédé d'observation des influx, *heou kht*, est [le suivant] : dans une chambre à triple porte on ferme les portes et on lute hermétiquement les fissures; on tend dans la chambre une étoffe de soie unie rouge-jaune. On prépare des tables en bois, une pour chaque lyü, basses vers l'intérieur, hautes vers l'extérieur; sur les tables on pose les lyü en tenant compte des directions cosmographiques. On tasse à l'intérieur [des lyü] de la cendre de pellicule de roseau. On fait les observations d'après le calendrier : quand l'influx arrive, la cendre est chassée. Quand la cendre est mue par l'influx, elle se disperse; si elle est mue par un homme ou par le vent, elle se réunit. Pour les observations faites au Palais, on emploie

12 lyü en jade et on fait les observations seulement aux deux solstices; au bureau d'Astrologie on emploie 60 lyü de bambou et on observe aux jours qui correspondent aux lyü. » Le dispositif indiqué par Tehou Hî est légèrement différent : les tuyaux affleurent également la surface de la terre dans laquelle ils plongent, le plus long s'enfonce donc plus profondément et reçoit le premier l'influx terrestre, la cendre qu'il contient est donc chassée en premier lieu. L'Empereur accompagné des fonctionnaires allait à chaque solstice observer les influx dans une salle du Palais; des caractères présentés par le phénomène on tirait des appréciations relatives au gouvernement. Tshü Yüén-ling⁴, qui ajoute ces détails et quelques autres, discute déjà les faits; sous les Ming⁵, de nouveaux auteurs les contestent au moins partiellement; de mélange d'observation et de théories cosmologiques n'en persiste pas moins, ainsi qu'on peut le voir dans les sections « les lyü et la règle de l'Ourse », « les lyü et l'année », « les lyü et la rose des vents », « les lyü et l'ombre du gnomon » du *Lyü li yong thong*⁶.

Exprimant les harmonies naturelles, la musique est d'ailleurs une traduction des forces morales qui font également partie de l'univers; elle en provient et les règle en retour. Cet aspect du système du monde a été analysé profondément et exposé minutieusement par les livres classiques d'abord, puis, comme on l'a vu, par les philosophes et les historiens. Le *Yü ki* retourné en tous sens ces questions; il montre des similitudes, des rapports essentiels entre les faits psychologiques, sociaux, politiques d'un côté, et de l'autre les notes, les instruments, les mélodies, les poèmes. « Le degré *kong* (1^{re}) représente le prince⁷; le degré *chang* (2^{de}) représente les ministres; le degré *kyô* (3^{de}) représente le peuple; le degré *tchi* (5^{de}) représente les services publics; le degré *yü* (6^{de}) représente les produits. Si les cinq degrés ne sont pas troublés, il n'y aura pas de sons discordants. Si le *kong* est troublé, alors il y a dérèglement, le prince est arrogant. Si le *chang* est troublé, alors il y a déviation, les officiers sont dépravés. Si le *kyô* est troublé, alors il y a iniquité, le peuple est chagrin. Si le *tchi* est troublé, alors il y a plainte, les services publics sont accablants. Si le *yü* est troublé, alors il y a danger, les ressources sont épuisées. Si les cinq degrés sont tous troublés, les rangs empiètent les uns sur les autres, c'est ce qu'on appelle insolence. S'il en est ainsi, la perte du royaume arrivera en moins d'un jour. »

« Le son des cloches⁸ est retentissant; étant retentissant, il convient pour proclamer les ordres; les ordres servent à exciter l'ardeur; l'ardeur sert à produire la disposition guerrière : le prince sage, entendant le son des cloches, pense aux officiers militaires. Le son des pierres est clair; étant clair, il convient pour instaurer le discernement [moral]; le discernement [moral] amène au sacrifice de la vie : le prince sage, entendant le son des pierres, pense aux officiers qui sont morts à la frontière. Le son [des cordes] de soie est plaintif; étant plaintif, il assure le désintéressement; le désintéressement produit la résolution : le prince sage, entendant le son du *khin* et du *sé*, pense aux officiers fermes et justes. Le son du bambou est

1. Voir p. 181 et p. 201, note 2.
2. N° 6, liv. 12, *woü chi*; liv. 20, *té tsouï*. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, p. 91.

3. N° 28, liv. 4, f. 13 vo. — N° 74, f. 78 vo.

4. N° 26, liv. 60. — N° 27, liv. 41.

5. N° 70 (V. l. t., liv. 52, f. 32, etc.; liv. 54, f. 8, etc.).

6. N° 72 (V. l. t., liv. 67, f. 36 rs.).

7. N° 74, f. 78, etc.

8. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 48. — N° 34, liv. 24, f. 5 r.

— N° 35, tome III, p. 240.

9. N° 8, *Yü ki*. — N° 45, tome II, p. 62. — N° 34, liv. 24, f. 32 r.

— N° 35, p. 277.

ample; l'ampleur convient pour réaliser l'union; l'union sert pour assembler la multitude : le prince sage, entendant le son des orgues yü et chêng, des flûtes et des chalumeaux, pense aux officiers qui nourrissent et rassemblent [le peuple]. Le son des tambours et des tambourins est bruyant; étant bruyant, il est propre à exciter le mouvement; mettant en mouvement, il sert à pousser la multitude : le prince sage, entendant le son des tambours et tambourins, pense aux officiers supérieurs et au général en chef. Quand le prince sage entend un concert, il ne se borne pas à écouter le son [des instruments], mais il a aussi [des idées] qu'il y associe. »

« La musique¹ naît des notes (degrés); son origine est dans le cœur de l'homme ému par les objets. Ainsi quand le cœur ressent une émotion triste, le son est faible et va s'éteignant. Quand le cœur ressent une émotion de contentement, le son est ample et prolongé. Quand le cœur ressent une impression de joie, le son est montant et lointain². Quand le cœur ressent un mouvement de colère, le son s'enfle et devient violent. Quand le cœur ressent une émotion respectueuse, le son est franc et modéré. Quand le cœur ressent une émotion d'amour, le son est harmonieux et moelleux. Ces six [affections] ne sont pas innées; c'est après avoir été affecté par les objets que le cœur s'émue. » « Ainsi donc³ si les aspirations [du prince] sont mesquines, on chante des airs faibles et coupés; le peuple est pensif et inquiet. Si [le prince] est magnanime, libéral, indulgent, facile, on chante des airs richement ornés et d'un rythme simple; le peuple est tranquille et content. Si [le prince] est grossier et violent, cruel et emporté, on chante des airs vastes et solides qui secouent les membres; le peuple est dur et résolu. Si [le prince] est intègre et droit, ferme et correct, on chante des airs graves et sincères, le peuple est déferent et respectueux. Si [le prince] est large et généreux, condescendant et bon, on chante des chants qui se réalisent dans l'ordre, qui agissent avec harmonie; le peuple est compatissant et aimant. Si [le prince] est relâché, mauvais, pervers, dissolu, on chante des airs vils, totalement diffus et dégrégés; le peuple vit dans la débâche et le désordre. »

« Ceux qui sont généreux et calmes⁴, doux et corrects, doivent chanter les *Sông*; ceux qui sont magnanimes et calmes, pénétrants et sincères, doivent chanter le *Tà yâ*; ceux qui sont respectueux, réservés et amis des rites, doivent chanter le *Syâo yâ*; ceux qui sont corrects, droits et calmes, intègres et modestes, doivent chanter les *Kwê fông*; ceux qui sont corrects et droits, bons et affectueux, doivent chanter le *Ching*; ceux qui sont doux et placides, mais capables de décision, doivent chanter le *Tshî*. Celui qui chante se rend droit et déploie son action morale; quand il s'est mis lui-même en mouvement, le Ciel et la Terre [lui] répondent, les quatre saisons sont en harmonie, les étoiles et les astres sont bien réglés, tous les êtres sont entretenus en vie. »

« La musique⁵ est ce qui unifie, les rites sont ce qui différencie; par l'union il y a amitié mutuelle; par la différence il y a respect mutuel. Quand la musique prédomine, il y a négligence; quand les rites prédominent, il y a séparation. Unir les sentiments et embellir les formes, c'est le rôle des rites et de la musique. »

« D'après la loi immanente du Ciel et de la Terre⁶, si le froid et le chaud ne viennent pas en leur temps, il y a des maladies; si le vent et la pluie ne sont pas mesurés, il y a des famines. Les instructions [du prince] sont le froid et le chaud pour le peuple; si les instructions ne viennent pas en leur temps, cela nuit aux gens. Les actes [du prince] sont le vent et la pluie pour le peuple; si les actes ne sont pas mesurés, ils sont sans effet. Ainsi, les anciens rois faisaient de la musique un moyen pour modeler leur gouvernement; si elle était bonne, les actions [du peuple] imitaient la vertu [du prince]. »

« Les anciens rois⁷,... fixèrent par les lyù les proportions du petit et du grand, classèrent en ordre le début et la fin pour représenter les devoirs à remplir. Ils firent que les rapports des parents proches et éloignés, des nobles et des vils, des anciens et des cadets, des hommes et des femmes prissent tous forme visible dans la musique... Dans une époque de désordre les rites s'altèrent et la musique est licencieuse. Alors les sons tristes manquent de dignité, les sons joyeux manquent de calme... Une musique avec des sons larges tolère les projets criminels; avec des sons resserrés elle fait penser aux désirs égoïstes; elle ébranle l'énergie communicative, elle étieint la vertu d'harmonie. C'est pourquoi le sage méprise cette musique... Quand l'esprit d'opposition se manifeste, la musique débauchée se produit;... quand l'esprit de conformité se manifeste, la musique harmonieuse se produit. Ainsi se répondent la voix qui entonne le chant et les voix qui accompagnent. Le sinueux et l'oblique, le courbe et le droit se classent chacun dans sa catégorie; la loi de la nature est que tous les êtres se meuvent les uns les autres d'après leur espèce... Aussi quand la musique exerce son action, les cinq devoirs sociaux sont sans mélange, les yeux et les oreilles sont clairs, le sang et les esprits vitaux sont en équilibre, les pratiques sont réformées, les coutumes sont changées, l'Empire est totalement en paix. »

« Les airs⁸ du pays de Tchêng, favorisant les excès, débauchent l'esprit; les airs du pays de Sông, qui font les délices des femmes, submergent l'esprit; les airs du pays de Wéi, étant pressants et rapides, troublent l'esprit; les airs du pays de Tshî par l'insolence et la partialité rendent l'esprit arrogant. Ces quatre [sortes d'airs] poussent à la luxure et blessent la vertu. Aussi dans les sacrifices on ne les emploie pas. »

« Les airs⁹ entendus sur la rivière Poü parmi les

1. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 46. — N° 38, liv. 24, f. 8 v. — N° 24, tome III, p. 239.

2. *Fu yü san*, fî, surgir, s'élever continuellement comme une flèche; on se disperser, d'où s'éteindre, il ne semble que cette épithète décrit bien les sons cristallins du kîu, quand la corde altérée n'est pas pressée sur la table d'harmonie, *nyû*, mais simplement louchée de main libre à former un accord, *siu*; et aussi quand la corde résonne à vide : *seu* est alors le terme technique (pp. 107 et 174).

3. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 71. — N° 34, liv. 24, f. 20 v.

4. N° 25, tome III, p. 261.

5. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 111. — N° 34, liv. 24, f. 36 r.

6. N° 7, tome III, p. 285.

7. Les *Ku* fong, le *Syâo yâ*, le *Tâ yâ*, les *Sông* forment le *Chi kông*,

ainsi qu'on l'a déjà vu. Le *Chang* et le *Tshî* sont d'anciennes poésies datant les unes des cinq Empereurs antérieurs aux dynasties, les autres des trois dynasties Hsü, Chang et Tchou et conservées dans le royaume de Tshî et dans le royaume de Sông (ou Chang). Voir la suite du texte : N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 112. — N° 34, liv. 24, f. 36 v. — N° 36, tome III, p. 285.

8. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 55. — N° 24, liv. 24, f. 9 r. — N° 33, tome III, p. 242.

7. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 69. — N° 34, liv. 24, f. 16 r. — N° 33, tome III, p. 256.

8. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, pp. 73 à 78. — N° 34, liv. 24, ff. 22 r à 24 v. — N° 35, tome III, pp. 293 à 306.

9. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 50. — N° 34, liv. 24, f. 31 v. — N° 35, tome III, p. 275.

10. N° 8, *Yü kî*, — N° 15, tome II, p. 49. — N° 34, liv. 24, f. 6 v. — N° 35, tome III, p. 241.

mûriers sont ceux d'un Etat ruiné. Le gouvernement était alors relâché; le peuple se dispersait, calomniant ses supérieurs, agissait en vue de l'intérêt privé : quand on en est là, (le mal) ne peut être arrêté. »

Ces idées dominent la question de l'ἔθος musical; les théoriciens plus récents n'ont fait que les répéter et les développer. Les notes isolées, les instruments séparés, les groupes de sons, les airs, la musique unie à la danse expriment des sentiments, traduisent des faits et des jugements, disposent à des devoirs; les lois physiques des sons représentent les lois sociales de hiérarchie et d'union, elles symbolisent, préparent, soutiennent le bon gouvernement. Nous serions tentés de voir dans ces formules une série de métaphores; les Chinois y ont vu dès l'origine, y voient partiellement encore l'expression de rapports réels, tangibles. Nous ne saurions aller aussi loin qu'eux dans ce sens¹. Il n'est pas contestable toutefois que des observations judicieuses ne soient à la base de ce système: le mode majeur ou mineur, le mouvement lent ou rapide, le rythme à trois ou quatre temps, la ligne de mélodie ascendante ou descendante impressionnent de manière diverse notre être physique même. Les réactions mutuelles du corps et de l'esprit; la condition psychologique et morale de la famille, de l'Etat, résultant de la valeur de l'homme intellectuel et moral; par suite la domination des rites qui, fixant les attitudes et les paroles, règlent indirectement la volonté : ce sont des principes toujours admis par la philosophie chinoise et qui, si l'on écarte des exagérations naïves, sont dignes de considération.

Une anecdote rapportée par Sen-mà Tshyên² illustrera quelques-uns de ces principes. C'était au temps du duc Ling (534-493 A. C.), du pays de Wéi³; le duc se proposait de se rendre dans le pays de Tsin; arrivé au bord de la rivière Pouï, il y fit halte. Vers le milieu de la nuit il entendit un khin dont quelqu'un jouait; il interrogea ceux qui étaient auprès de lui, mais tous répondirent qu'ils n'avaient pas entendu. Alors [le duc] donna l'ordre suivant au maître de musique Kyuen : « J'ai entendu les notes d'un khin dont quelqu'un jouait; j'ai interrogé ceux qui étaient auprès de moi, mais aucun d'eux n'avait entendu; cela a toute l'apparence de venir de l'esprit d'un mort ou d'un dieu; écoutez à ma place et notez par écrit [cet air]. » Le maître de musique Kyuen y consentit; il s'assit donc d'une manière correcte en attirant à lui son khin; il entendit [l'air] et le nota par écrit; le lendemain il dit : « Je l'ai, mais je ne m'y suis point encore exercé; je vous prie de vous arrêter encore une nuit pour que je m'y exerce. Le duc Ling y consentit; on passa donc de nouveau la nuit [dans cet endroit]; le lendemain [le maître de musique Kyuen] annonça qu'il s'était exercé [à jouer cet air]. [Le duc et sa suite] partirent et arrivèrent au pays de Tsin. »

« Ils furent reçus en audience par le duc Phing (537-532 A. C.) du pays de Tsin; le duc Phing leur donna un banquet sur la terrasse de Chi-liwéi⁴. Quand on fut échauffé par le vin, le duc Ling dit : « En venant,

j'ai entendu un air nouveau : je vous demande la permission de vous le jouer. » Le duc Phing y consentit. On ordonna au maître de musique Kyuen de s'asseoir à côté du maître de musique Khwáng, d'attirer à lui son khin et d'en jouer; avant qu'il eût fini, maître Khwáng posa la main sur le khin et l'arrêta, disant : « Ceci est un air de musique d'un royaume détruit; il ne faut pas l'écouter. » Le duc Phing dit : « De quelle manière [cet air] s'est-il produit? » Maître Khwáng dit : « C'est le maître de musique Yén qui l'a composé; il fit pour Tchœou une musique de perdition; lorsque le roi Wou eut vaincu Tchœou, maître Yén s'enfuit vers l'est et se jeta dans la rivière Pouï. C'est pourquoi c'est certainement au bord de la rivière Pouï que vous avez dû entendre cet air. Celui qui le premier entend cet air, son royaume sera diminué. » Le duc Phing dit : « Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Kyuen joua et termina [l'air]. »

« Le duc Phing dit : « N'est-il pas des airs plus lugubres que celui-ci? — Il y en a, dit maître Khwáng. — Puis-je les entendre? » demanda le duc Phing. Maître Khwáng dit : « La vertu et la justice de Votre Altesse sont minces, vous ne sauriez les entendre. » Le duc Phing dit : « Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Khwáng, ne pouvant faire autrement, attira à lui son khin et en joua; à la première fois qu'il jona l'air, il y eut deux bandes de huit grues noires qui s'abattirent à la porte de la véranda; à la reprise, elles allongèrent le cou et crièrent, étendirent les ailes et dansèrent. Le duc Phing fut très content; il se leva et porta la santé de maître Khwáng; étant revenu s'asseoir, il demanda : « N'est-il pas des airs plus lugubres encore que ceux-ci? — Il y en a, répondit maître Khwáng; ce sont ceux par lesquels autrefois Hwáng ti réalisa une grande union avec les esprits des morts et les dieux. Mais la vertu et la justice de Votre Altesse sont minces, vous n'êtes pas digne de les entendre. Si vous les entendiez, vous seriez près de votre ruine. » Le duc Phing dit : « Je suis vieux. Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Khwáng, ne pouvant faire autrement, attira à lui son khin et joua; la première fois qu'il jona l'air, des nuages blancs s'élevèrent au nord-ouest; à la reprise, un grand vent arriva et la pluie le suivit; il fit voler les tuiles de la véranda. Les assistants s'enfuirent tous; le duc Phing, saisi de terreur, resta prosterné à terre entre la chambre et la véranda. Le royaume de Tsin souffrit d'une grande épidémie qui rendit la terre rouge pendant trois années. — Ce qu'on entend ou porte bonheur ou porte malheur; la musique ne doit pas être exécutée inconsidérément. »

« Ainsi⁵ donc les rites et la musique s'élèvent jusqu'au Ciel et s'enroulent sur la Terre, agissent sur les principes yin et yang et communiquent avec les mânes et les esprits célestes.... Aussi les hommes saints se sont bornés à parler des rites et de la musique. »

1. L'empereur Thsi tsong, des Thang, repoussait toutefois la croyance commune. Un de ses ministres lui citait l'exemple des Tchên et des Tehi, dont la chute avait été annoncée par la composition de deux chants *Yu chao hen tiang hwa* et *Pia tyi khu iku loi* (p. 191, texte et note 13). L'empereur répondit : la musique émeut le cœur de l'homme; entendait la musique, l'homme contant se réjouit, l'homme anxieux se lamente; ces sentiments préexistent, la musique les fait manifester; dans un Etat qui va périr, le peuple est plein d'amertume, c'est pour cette raison qu'il est triste. (N° 45, liv. 28, f. 2.)

2. N° 24, liv. 24, f. 37^{re}, etc. — N° 35, tome III, p. 287, etc. J'ai fait à la traduction de M. Chavannes quelques légères modifications qui concernent plus les termes que les sons.

3. Région du Tshio-tcheou fou, au Chên-tong.

4. Dans le Tâ-ming fou, au Tchi-li.

5. Khin 112.

6. Voisine de Kyang, au Chên-si.

7. N° 8, *Yu ki*. — N° 15, tome II, p. 06. — N° 33, liv. 24, f. 14^{re}. — N° 35, tome III, p. 234.

PREMIER APPENDICE

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

A. — CANONIQUE, CLASSIQUES, ETC.

1. *Chao king*, livre des histoires; chap. *Chuen t'ien*, *Ta yü moa*, *Tai tai*, *Tu kung*, *Yi huan*, *Yü king*. Les chapitres *Chuen t'ien*, *Yi tai*, *Yü king*, *Yi huan* font partie de ce qu'on nomme le texte moderne qui remonte presque intégralement à la période 179-157, c'est-à-dire aux travaux de reconstitution qui ont suivi l'incendie des livres; les chapitres *Ta yü moa* et *Yi huan* font partie du texte pseudo-antique qui a paru en 317-323 (voir n° 25, *Mémoires historiques*, introduction, p. CXIII et sq.). Les premiers ont donc une valeur documentaire bien plus grande que les autres et nous transportent non pas seulement à l'issue de l'antiquité, à l'époque où l'existence du texte est attestée, mais à une période beaucoup plus reculée, peut-être pour quelques-uns vers le deuxième millénaire avant notre ère (Catalogue des livres chinois, Bibliothèque nationale, 2498, 2499).
2. *Chi king*, livre des vers; parties *Kuo fong*, *Syü yü*, *Ta yü*, *Song*. Par sa nature même, le texte des hymnes et des odes a beaucoup moins souffert que celui des morales historiques; les hymnes les plus anciens, *Chang song*, peuvent dater de quinze cents ans avant l'ère chrétienne (Catalogue 2500-2503).
3. a) *Tou tchoua*, communales de Tao, se rattachant au *Tchoua tchoua*, annales du royaume de Lou (722-481); connus au IV^e siècle et publiés au II^e siècle A. C. (Catalogue 2514-2517). — b) Les *Kou yü*, discours des royaumes, sont un recueil d'entretiens tenus en diverses circonstances dans la période indiquée ci-dessus; peut-être remontent-ils au IV^e siècle A. C. (Catalogue 688).
4. a) *Louen yü*, entretiens de Confucius. Le texte remonte au II^e siècle A. C.; ces conversations sans apprêt et sans ordre ont été recueillies et réunies par les disciples du sage et par les disciples des premiers, c'est-à-dire vers la fin du IV^e siècle et le début du I^{er} siècle avant notre ère (Catalogue 2521). — b) Le *Meng tseu* renferme les entretiens du sage Mông tseu, écrits sans par lui-même, du moins par des disciples rapprochés; le recueil date d'au plus de la première moitié du IV^e siècle A. C. (Catalogue 2522).
5. *Erl yü*, sextate attribué à un disciple de Confucius et remontant tout au moins à son école (Catalogue 2528).
6. *Tcheou hi*, rituel des Tcheou, tableau des fonctions sous cette dynastie (1122-249); a été retrouvé en divers manuscrits dans la première moitié du I^{er} siècle A. C.; en dehors des interpolations probables de Lyeou Hsi (IV^e s. A. C. — I^{er} s. P. C.), le texte paraît complet et ne remonte pas intégralement au début des Tcheou, malgré des prétentions contraires (Catalogue 2504-2506).
7. *Yi h*, rituel des patrilignes; décrit les principales cérémonies de la vie des princes et des patrilignes, remonte à l'époque féodale et est exposé à moins d'objections que le *Tcheou hi* (Catalogue 2507-2509).
8. *Li ki*, mémoires sur les rites; sont un recueil fictice, datant du II^e siècle A. C., de textes d'âges divers; complété par Mâ Yung (179-168). Sections citées: le *Li yü*, origina et développement des rites, appartient à l'école de Tseu-yueu (Yên Yün), disciple de Confucius, mais présenterait des interpolations toistes (Catalogue 2511). Le *Tai t'houng*, sommaire des sacrifices, semble de peu postérieur à Confucius. Les *Yü t'ing*, ordonnances pour tous les mois, sont extraits du *Yü chi tchoua tchoua*, voir plus bas n° 31 (Catalogue 2510, 2511). *Yü ki*, mémoire sur la musique, introduit dans les *Li ki* par Mâ Yung (Catalogue 2512). *Küa i*, rites mineurs (Catalogue 2510). *Wên yüng chi tseu*, *Wên yüng* comme Prince héritier (Catalogue 2511). *Néi tseu*, règles de la famille (Catalogue 2511). *Ming tseu méi*, places dans le Ming t'houng (Catalogue 2512). *Chü yü*, sens des rites du II^e à l'ère (Catalogue 2513); ces derniers mémoires ont été mis dans les *Li ki* entre le début du I^{er} siècle A. C. et Mâ Yung.
9. Edouard Blot, *Le Tcheou hi ou Rites des Tcheou*, traduit pour la première fois du chinois. 3 vol. in-8°, Paris, 1851.
10. James Legge, *The Chinese Classics, with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena and copious indexes*. 7 vol. grand in-8°. Hong-kong, 1861-1872.
11. James Legge, *The Sacred Books of China, the texts of Confucianism translated*. 2 vol. grand in-8°, Oxford, 1895.
12. Le P. Séraphin Cuvreur, *Les Quatre Livres avec un commentaire abrégé en chinois, une double traduction en français et en latin*. 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1895.
13. Le P. Séraphin Cuvreur, *Chou king texte chinois avec une double traduction en latin et en français*. 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1898.
14. Le P. Séraphin Cuvreur, *Chou king texte chinois avec une double traduction*. 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1897.
15. Le P. Séraphin Cuvreur, *Li ki ou Mémoires sur les bien-*

neuses... texte chinois avec une double traduction... 2 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1899.

16. Le P. Léon Wiger, *Textes philosophiques (Collection des Radinants)*. 1 vol. in-18, Ho kien fou, 1908.

B. — RITUELS.

17. *Wên yüng li yü tseu*, notice sur les rites du temple de Confucius, rédigée par Yün Hing-pang (1890), qui avait accompagné l'Empereur dans un voyage au Chün-t'ong; la partie musicale est très précise (Catalogue 2509).

18. G. Deveria, *Un Mariage impérial chinois, cérémoniel traduit par...* 1 vol. in-18, Paris, 1887.

19. Maurice Courant, *La Cour de Péking, notes sur la constitution*. 1 vol. grand in-8°, Paris, 1891 (extrait du *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 1891, n° 3).

20. a) *Huang tchoua li k'ü yü wou t'ou*. — b) *Tchoua seü h'ü yü*, rituel pour les sacrifices à Confucius, au dieu de la Guerre et au dieu de la Littérature, publié par le gouverneur du Hon-péi (1863), réédition de 1872, grand in-8°. Figure et description des vases, instruments; hymnes avec musique; danses; invocations.

C. — RECUEILS, TRAITS DIVERS, COUTUMES.

21. *Yü chi tchoua tchoua*, recueil encyclopédique dû à Lyeü P'ou-wéi, régent de Tchin, mort en 935 A. C.; ouvrage précieux parce qu'il a échappé à l'incendie des livres et donne un grand nombre de faits puisés directement aux sources antiques (Catalogue 3834).

22. *Fong seü t'oung yü*, traité sur les coutumes, par Ying Chiao, préfet en 189 P. C. (Catalogue Impérial, liv. 180, f. 2).

23. *Chi ming*, dictionnaire phonétique du Lyeou Hi, sous les Han postérieurs (25-220) (Cat. Imp., liv. 40, f. 10).

24. *Moung k'ü pi t'hou*, *Pou pi t'hou*, notices et mémoires d'éducation rangés par ordre méthodique; sections musicales: *Pi t'hou*, liv. 5 et 8, *Pou pi t'hou*, liv. 4. L'auteur très informé et plein d'érudition est Chen K'ou, docteur en 1063, mort en 1098 (Cat. Imp., liv. 120, f. 18); dans la collection *Pai hui*, tomes IV et V (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 018 A).

25. *Tong king moung hwa lou*, description de la capitale P'ien-k'ing, par Mông Yüen-lao; cet auteur paraît écrire après la retraite des Song au sud du Kyang (1127), il donne des renseignements sur la topographie et les coutumes (Cat. Imp., liv. 70, f. 32).

26. *Hwei yüen yüen ch'ang t'chou wéi k'oung yüen t'ou*, œuvres de Tcheou Hi (Catalogue 3720-3731).

27. *Yüan yüen t'chou yü tsoua t'chou t'ou t'chou ch'ou*, œuvres de Tcheou Hi, édition impériale de 1713 (Catalogue 3732-3737). Le célèbre philosophe et érudit (1130-1200) a porté ses investigations sur la musique et a laissé des pages de valeur. N° 26, liv. 60, *K'ien yü ch'ou*, traité sur le k'ien et les yü. N° 27, liv. 41, 16, musique; sous ce dernier titre sont réunis des passages tirés de plusieurs œuvres distinctes.

28. *Chi yüen*, traité de Lyeou Hi-tou-s'wen, auteur de la dynastie des Song (100-1278).

29. *Kou kin tch'ou ping yü*, traité par Tcheou Kyün (peut-être Tcheou Kyün, descendant de Tcheou Hi à la quatorzième génération, X^e siècle).

30. *K'ing tchoua yü pi yüen*, encyclopédie imprimée en 1581; par Tung Chwen-tchi (Wylie, *Notes on Chinese literature*, p. 149).

31. *Tch'ang yüen k'ou hwa*, anecdotes de la Capitale, par Tsüang Yi-khwéi, de l'époque des Ming (1368-1644).

32. *Yüen k'ou yüen*, choix de pièces de la dynastie des Yüen, sans date d'édition, sans nom d'éditeur; précédé de six dissertations sur le théâtre (Catalogue 4330-4344).

33. Natalia Rondot, *Peking et la Chine. Mesures, monnaies et banques chinoises; 1 fascicule grand in-8°, extrait du Dictionnaire du commerce et de la circulation*, Paris, Guillaumin, 1891.

D. — HISTOIRES DYNASTIQUES.

Ces ouvrages, rédigés souvent peu après la chute des dynasties; sont en grand nombre des monuments de conscience historique et presque tous contiennent des notices relatives à la musique et, aux *Yü*, les plus intéressantes se trouvent dans les n° 34, 36, 38, 43, 45, 46.

34. *Chi ki*, mémoires historiques de Sou-mâ Tshüan (II^e et I^{er} siècles A. C.), modèle qu'on ont imité sans l'égaler toutes les autres histoires dynastiques (Catalogue 1-6); livres 24 musique, 25 *Yü*. Edition *Chi ki ping yü* de Ling Yi-t'oung (1576), annotée et réimprimée à Tôkyô (1890), grand in-8°.

35. Edouard Chavannes, *Les Mémoires historiques de Sou-mâ Tshüan, traduits et annotés par...* grand in-8°, Paris; 5 vol. parus depuis 1895.

36. *Hün ch'ou*, livres des Han antérieurs (206 A. C. — 25 P. C.), par Pün Kou (I^{er} s. P. C.) (Catalogue 31-34); livres 21 *Yü*, 22 musique. Edition *Hün ch'ou ping yü* de Ling Yi-t'oung (1581); réimpression japonaise de 1938, grand in-8°.

37. *Sau k'uei tchi*, histoire des Trois Royaumes (220-280), par

97. *Chên yên ngô kî*, mémoire sur la musique, par Tchéng Yáo-hyên, licencé en 1770 (Catalogue 3139, article LXXII).
98. Le P. Amiot, *De la Musique des Chinois tant anciens que modernes* (Mémoires concernant les Chinois, vol. VI, 1780, p. 1 et sq.). Cet ouvrage recommandable, fait d'après les documents chinois, traite surtout des lya et de quelques points de la théorie chinoise; il donne des notions sur les principaux instruments; la partie historique et théorique n'est qu'effleurée et renferme quelques graves erreurs.
99. J. A. van Asiat, *Chineuse Music* (Imperial Maritime Customs, special series, n° 6), 1 vol. in-4°, Chang-hai, 1884. Ce volume renferme des connaissances acquises par l'observation directe; il donne des notions sur les principaux instruments; la partie historique et théorique n'est qu'effleurée et renferme quelques graves erreurs.
100. J. Grosset, *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon, VI; 1 vol. gr. in-8°, Paris, 1888).

H. — TRAITÉS SUR LES ORGUES, CHANTS, AIRS, ETC.

91. *Kîfa tsheo*, liste d'une cinquantaine de chansons pour le khin avec quelques indications historiques, par Tchéu Yung (138-198), lettré et musicien renommé; dans la collection *Tchéu Yung tsheo* (Bibl. Nat., Nouvelle Fonds chinois 1805).
92. *Jô fô kôk tât yô kyô*, liste de chants avec bref historique, par Wô King, haut fonctionnaire mort en 748, à environ quatre-vingts ans (Cat. Imp., liv. 197, f. 1); dans le *Tsin tai pi chên*, 14^e recueil (Bibl. Nat., Fonds Fourmont 304, tome 82) et dans Y. L. I., liv. 74.
93. *Kyô kôk tsô*, traité sur le tambour kye, renfermant description de l'instrument, historique, anecdotes, liste de 130 airs; par Nan Tchéu, fonctionnaire, qui a achevé son ouvrage en 850 (Cat. Imp., liv. 113, f. 39); dans Y. L. I., liv. 129.
94. *Yô fô tsô tsô*, notices sur divers instruments, chœurs, etc., par Twan Ngün-tyé, fonctionnaire en 894-897 (Cat. Imp., liv. 113, f. 41); dans *Chwé fô*, liv. 100 (Bibl. Nat., Nouveau Fonds chinois 159, tome 21) et dans Y. L. I., liv. 37.
95. *Pi kî mian tsé*, traité sur les chants et mélodies, par Wang Tchéu, fonctionnaire en 1131-1182 (Cat. Imp., liv. 199, f. 31) et dans Y. L. I., liv. 75.
96. *Thung pò kyô phô*, traité sur les chants de la dynastie des Thang, par Kîo Séu-wên, de l'époque des Sông; dans *Chwé fô*, liv. 100 (voir n° 94).

I. — TRAITÉS SUR LES INSTRUMENTS, ACCOMPAGNÉS DE RECUEILS D'AIRS.

97. *Hwéi yén pi tsé*, traité de khin avec des mélodies, par Yin Yu, publié en 1587; la date est douteuse, étant exprimée seulement en caractères cycloques; l'exemplaire paraît ancien et peut dater du xiv^e siècle, grand in-8°.
98. *Kîfa phô tsé tsheo*, traité de khin avec des mélodies; l'ouvrage original (Cat. Imp., liv. 114, f. 27), par Yang Pyao-tchéng, a été gravé en 1573, mais l'édition in-8° que j'ai en mains, a été refondue par Tchéng Yün-ki en 1705 (Catalogue 5562).
99. *Khin tsheo*, notice sur le khin (théorie, historique, lecture des caractères, etc.), par Tchéng Yün-ki (Catalogue 5562), édition in-8°.
100. *Sông fong kô khin phô*, *Chên hwéi tsheo*; deux recueils de mélodies et de poésies pour le khin, composées par divers auteurs et réunies par Tchéng Hyông; notices des caractères spéciaux par l'auteur, qui est accusé d'avoir compliqué l'exécution des morceaux (Cat. Imp., liv. 113, f. 38). Ouvrage du xiv^e ou du xv^e siècle; j'ai sous les yeux une réédition in-8°, assez mauvaise et sans date.
101. *Wou tsé tsheo khin phô tsé tsheo*, traité de khin avec des mélodies, par Syü Kî (1781); réédition récente, grand in-8°, non datée.
102. *Hwéi tsheo tsé tsheo*, traité de khin, modèles des instruments rituels de la dynastie régnante, planches et légendes; fort belle publication officielle de 1789, in-4° (Catalogue 2289-2304).
103. *Thien wên kô khin phô tsé tsheo*, traité de khin avec des mélodies; la théorie musicale en général, la théorie du khin rapportée du sé et de la flûte de Pan, la partie historique et bibliographique sont très développées; le nombre des morceaux est considérable; à ma connaissance, c'est de beaucoup l'ouvrage le plus complet en ce genre. Par Thang Yi-ming (1876); gravé à Tchéng-tsin en 1876, grand in-8°.
104. *Pai phô tsheo*, traité de pû-phû avec mélodies; gravé en 1876-1878, édition in-18.
105. *Tchéng wéi tsé tsheo khin phô*, traité général des armements, figures et légendes, par Thang Tsé-fong; gravé à Chang-hai, 1893-1894, in-32. Le livre 12 est consacré aux instruments, pû, flûtes, violons, guitares de divers genres, orgue à bouble, puppon, hautbois, carillon de gongs; figures et tablatures, mélodies notées.
106. *Kyô tsheo phô*, alias *Chên yên ngô phô*, un petit cahier in-16,

renfermant quelques mélodies et les tablatures de quelques instruments.

107. F. Warrington Eastlake, *The X or Chinese Reed Organ* (China Review, 1888-1889, XI, pp. 33-41).

108. Miao Q. Dôvéria, *Essai nouveau sur la musique chez les Chinois* (Magasin pittoresque, 1885, pp. 234, etc.). Description précise des orchestres du Palais, d'après les documents officiels.

109. Y. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, n° 1-578, 1 vol. in-18, 2^e éd., Gand, 1893. Cet ouvrage est précieux par la précision des descriptions et des explications acoustiques.

110. *Annuaire du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*, in-16; 10^e année, 1890; 14^e année, 1890; contient la suite du Catalogue précédent.

SECOND APPENDICE

LA MUSIQUE EN CORÉE

La théorie musicale a été empruntée à la Chine avec une partie de la civilisation. A côté d'instruments indigènes on trouve un grand nombre d'instruments chinois; pour ces derniers on renverra simplement aux chap. VII à X et l'on ne marquera que les différences importantes.

INSTRUMENTS AUTOPHONES.

Théuk tchéng, cloche isolée. *Phyên tchéng*, carillon de cloches¹. Voir chap. VII, *pô tchéng 1*, *pyên tchéng 2*; le carillon s'étend de *mâ* à *sol*.

*Soun*², employé pour introduire les danseurs militaires et pour marquer le troisième mot des vers. Voir chap. VII, *chwén 3*.

*Thak*³, sonnette employée dans la danse militaire. Voir chap. VII, *ts 4*.

*Thak ou tchéhak*⁴, même usage; identifié au tchéng, sorte de sonnette. Voir chap. VII, *tchéng 5*, *tché 6*.

*Nyo*⁵, même usage; comparé à un grand tchéng. Voir chap. VII, *náo 10*.

Tong pû, *hyang pû*⁶, cymbales de moyen et de petit modèle, appartenant à la musique non rituelle ou orchestre vulgaire. Voir chap. VII, *pô 17*.

Théuk kyeng, lithophone isolé. *Phyên kyeng*, carillon de lithophones⁷. Voir chap. VII, *tché khing 23*, *pyên khing 24*.

Pang hyang, carillon de lames d'acier⁸ appartenant à la musique non rituelle. Voir chap. VII, *fang hyang 25*; un rapport présenté au Roi en 1431 affirme que cet instrument est usité en Chine depuis l'époque des Lyang (502-557); il était connu d'abord sous le nom de *tong kyeng*.

Hyang ryeng, grelots⁹ faits d'un métal appelé tou

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 1 à 5. — *O ryéi eui se ryéi*, liv. 1, ff. 74 à 76. — *Tchin tchéun eui koui* (Bibl. occ., n° 1205), liv. préliminaire, f. 33 v°.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 5 et 6. — *O ryéi eui se ryéi*, liv. 1, f. 87.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 8 v°. — *O ryéi eui se ryéi*, liv. 1, ff. 87 et 88.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 v°. — *O ryéi eui se ryéi*, liv. 1, f. 87.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 v°. — *O ryéi eui se ryéi*, liv. 1, ff. 87 et 88.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 8 et 9. — *Tchin tchéun eui koui*, liv. préliminaire, f. 35 v°.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 9 et 11. — *O ryéi eui se ryéi*, liv. 1, ff. 74 à 76. — *Tchin tchéun eui koui*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 7 et 8. — *Tchin tchéun eui koui*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

9. *Tchin tchéun eui koui*, liv. préliminaire, f. 36 r°; liv. 3, f. 22 v°.

sek, employés dans diverses danses. Voir chap. XIII, *ling* 472.

E, tigre¹. Voir chap. VII, *yá* 29.

À *paik*, claquettes d'ivoire², formées de 6 lames; il en existe aussi en bois, *patk*. Voir chap. VII, *phó pán* 31.

*Tok*³, tige de bambou de 3 à 7 pieds de long sur 5 pouces de diamètre, ouverte à l'extrémité inférieure et percée en outre de deux trous vers le bas; cet instrument et les deux suivants marquent le rythme de la danse militaire. Voir chap. VII, *toi* 33.

À 184⁴, tige creuse longue de 39,6; à section circulaire; renflée au milieu et s'amincissant aux bouts, couverte de cuir de mouton; la description n'indique pas si les bouts sont libres ou fermés de cuir; deux anneaux latéraux permettent de tenir l'instrument verticalement pour en frapper la terre. Comparer chap. VII *yá* 50; chap. XIII *yá* 50 (p. 188).

Eung 185⁵, tige creuse de 87,3 de long; à section carrée; on frappe les côtés de la tige avec un marteau, *tohou*, relié à l'extrémité inférieure interne.

Tchhouk, auge⁶. Voir chap. VII, *tchou* 34.

*Sáng*⁷, sac cylindrique en cuir, rempli de bale de riz. Voir chap. VIII, *pó fou* 49; chap. XIII, *syáng* 164 (p. 186).

*Pou*⁸, jarres de terre cuite sur lesquelles on frappe avec des marteaux; le *Ák hák kouei pem* en indique, dans l'orchestre, dix donnant dix notes différentes. Voir chap. VII, *feou* 36.

INSTRUMENTS A MEMBRANES

Ken ko, tambour dressé⁹, al. *tchin ko*, portant deux petits tambours *pi* et *eung*; le *tchin ko* du *Ák hák kouei pem* est posé sur un cadre porté par quatre colonnes. Voir chap. VIII, *kyén kou* 44, *phí ei ying* 45, 46, *tsin kou* 47.

Sák ko, *eung ko*¹⁰ : à la différence des indications du prince Tsai-yü, les Coréens suspendent ces deux petits tambours dans deux cadres séparés, placés l'un à l'ouest, l'autre à l'est du tambour dressé. Voir chap. VIII, *só kou* 45, *ying kou* 46.

Kyo páng ko 186, *tái ko* 187, *so ko* 188¹¹ : ces trois tambours appartiennent à la musique vulgaire; le premier est suspendu ayant son axe horizontal comme les précédents; la suspension des deux autres n'est pas indiquée.

Reú ko, formé de six tambours en forme de tronc de cône, réunis autour d'un centre et suspendus dans un cadre. *Ryeng ko*, formé de huit tambours réunis et suspendus de même. *Ro ko*, formé de deux tam-

bours attachés l'un au-dessus de l'autre : le premier de ces tambours a donc 6 faces, le second 8 et le dernier 4. Les auteurs coréens¹² suivent ici le *Yó chug* et s'écartent du commentaire du *Tcheou li* rappelé p. 184, note 14; pour l'usage de ces tambours ils sont d'accord avec le *Tcheou li*. Voir chap. XI, *léi kou* 157, *ling kou* 158, *lou kou* 159 (p. 184).

Baú to 189, *ryeng to* 190, *ro to* 191, tambourins¹³ associés par 3, par 4 et par 2, de manière à présenter 6, 8 et 4 faces; chaque agrégat d'instruments est porté sur un manche et muni de 6, 8 ou 4 pendants qui frappent les faces; ces tambourins sont employés avec les tambours précédents. Voir chap. VIII, *thé* 62; chap. XI, *léi kou* 157, *ling kou* 158, *lou kou* 159.

Mou ko 192¹⁴, grosse caisse posée verticalement sur quatre pieds, employée dans le chœur *Mou ko*, orchestre vulgaire.

Tchóng ko, tambour en forme de sablier¹⁵; le *tái ko* coréen est à peu près semblable; employés par l'orchestre vulgaire. Voir chap. VIII, *tcháng kou* 59, *bi kou* 63.

*Tchou ko*¹⁷, tambour posé obliquement sur une tablette horizontale où est ménagée une entaille de dimension appropriée; appartient à la musique vulgaire. Cet instrument, d'après M. Twán-lin cité par l'auteur coréen, est originaire de la Chine orientale et a été employé depuis les Thang. Voir chap. XIII, *tyé kou* 162 (pp. 185 et 192).

Tho ko, tambour de terre¹⁸. Voir chap. VI, *tho kou* 193 (p. 140).

INSTRUMENTS A VENT

Yák, flûte à bouche transversale¹⁹, à 3 trous; semblable employée surtout comme insigne des danseurs civils. Voir chap. IX, *yó* 74.

So, flûte de Pan²⁰. Voir chap. IX, *phái syáo* 75.

Tong so, flûte droite²¹ employée par l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *syáo* 77.

Tyek 194, flûte droite²² semblable à la précédente mais avec un trou postérieur et 7 trous antérieurs.

Tché, flûte traversière²³ ayant un trou externe et moins que la flûte de même nom employée en Chine, bec, *tchhú*, formé d'un bambou inséré dans le tuyau latéralement (?), et maintenu au moyen de cuir. Voir chap. IX, *tchhi* 80.

Táng tyek, flûte chinoise²⁴ employée par l'orchestre vulgaire : c'est la flûte traversière si décrite sous le n° 84; elle a 7 ou 8 trous et une longueur de 1,4.

Sám tchouk, les trois flûtes, savoir : *tái tcham* 186 grande flûte, *tchoung tcham* 196, flûte moyenne, *tcham* 197, petite flûte²⁵; employées par l'orchestre

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 47 et 48. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

2. *Tchin tchhán eui kouei*, livres préliminaires, f. 36; liv. 3, f. 33 r°.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 49. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, f. 80.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 48 et 49. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 48. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 46 et 47. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 79 et 80. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 49. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, f. 80.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 46 et 47. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81.

9. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 39, 40, 42 et 44. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 78, 80. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 32 v°.

10. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 44. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°.

11. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 45, 46. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°.

12. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 40 et 42. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 76 et 78.

13. N° 69.

14. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 42 v°. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81.

15. *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

16. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 45, 46. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°, 35 r°.

17. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 44, 45. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 79 et 80.

18. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 38, 39. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 78, 79.

19. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 27, 28. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 81 et 80.

20. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 27. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 81 et 80.

21. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 81 v°. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

22. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 29. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81.

23. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 29, 30. — *O ryet eui se ryet*, liv. 1, ff. 80 et 81.

24. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 30. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

25. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 30, 34. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°. — *Sám kouk sa kouei*, liv. 32, ff. 8, 9. Les deux

vulgaire; elles sont faites en bambou comme toutes les précédentes. La plus grande a environ 1 fois et demie la longueur de la flûte chinoise, les dimensions exactes ne sont pas données; les trous sont disposés comme dans la flûte chinoise: la bouche, un trou, *tchheng kong*, fermé par une pellicule, six trous pour les notes, enfin cinq trous muets dits *le kong*. Cet instrument, peut-être imité de la flûte chinoise, existait au Silla¹, où on lui attribuait une origine miraculeuse et où on le nommait *mán-phá-sik*; on jouait alors 224 airs sur la grande flûte, 245 sur la flûte moyenne, 298 sur la petite flûte; on employait 7 systèmes ou modes: 1° *phyeng tyo*, système égal; 2° *hông tchông tyo*, système de *hwang-tchông*; 3° *d tyo*, système rituel; 4° *ouei tyo*, système de *yué*; 5° *pán-sep tyo*, système de *pán-ché*; 6° *tchhoui tyo*, système *tchhoui*; 7° *seun tyo*, système éminent².

Koán 198, chalumeau double³; chaque tuyau est analogue au kwán chinois, avec 5 trous seulement. Voir chap. IX, *kwán* 89; chap. VI, *chuwáng kwán* 108 (p. 140, note 144).

Tung phit-ryoul, chalumeau chinois⁴ de l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *kwán* 89.

Ká 199, cornet de l'orchestre vulgaire; la figure sans texte montre 8 trous latéraux au lieu des 3 du cornet tartare⁵. Voir chap. IX, *had kyá* 90.

Thái phyeng so, hautbois⁶ à 7 trous antérieurs et 1 trou postérieur; appartient à l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *kin khouú kyó* 94.

Houen, ocarina⁷ à 6 trous. Voir chap. IX, *hyuén* 101.

Saing, ou, *had*, orgues à bouche⁸ ayant respectivement 19, 36 et 13 tuyaux; d'après les figures du *Oryei eui*, les instruments coréens sont semblables à ceux de l'orchestre officiel de Péking; le *Tchín tchhán eui koui* représente au contraire la forme vulgaire à embouchure courte; la fabrication des anches d'orgue n'aurait été connue en Corée qu'en 1743; jusque-là les anches étaient achetées à Péking lors de la mission annuelle. Voir chap. IX, *chéng* 103, *yú* 104, *hwó* 105.

INSTRUMENTS À CORDES

Keum, *táng keum*, khlin chinois⁹. Voir chap. X, *khlin* 112.

Soul, sé chinois¹⁰. Voir chap. X, *sé* 116.

Tái tchhang, grand tchheng¹¹ à 15 cordes au lieu de 14. Voir chap. X, *tchheng* 117.

Kâyá keum 200, keum du Kâyá¹².

Cet instrument, en bois d'éleococca, ressemble au précédent; mais la queue est terminée par un manche très court en forme de T, auquel sont nouées les 12 cordes de soie; la 1^{re} corde est la plus grosse, les suivantes sont de plus en plus fines; les chevalets

mobiles, *tchou*, sont de hauteur décroissante. Les doigts de la main gauche appuient sur les cordes pour les raccourcir pendant qu'elles sont pincées par les doigts de la main droite; les cordes 8 et 3, 9 et 4, 3 et 1 sont pincées ensemble, les cordes 5, 7, 12 résonnent seules. La notation suit les principes généraux de celle du khlin 112.

Le keum du Kâyá tire son nom du royaume de Kâyá ou Kâra, situé à l'extrême sud de la Corée, à l'ouest du fleuve Râk-tong et soumis définitivement au Silla en 532; un roi de Kâyá fit fabriquer le nouveau keum en modifiant la construction d'un instrument chinois et chargea un homme appelé Oureuk de composer 12 mélodies; plus tard Oureuk se réfugia au Silla, où il est mentionné sous le roi Tchín-heung en 530 et 532 et où il eut des élèves. On cite les titres des 12 chants de Oureuk et de 3 chants dus à Nimoun: cinq de ces titres, paraissant inexplicables en chinois, semblent donc transcrits du coréen. Il y avait deux modes d'accord du Kâyá keum, pour lequel il existait en tout 185 airs. Entre ces origines anciennes et l'époque moderne toute indication manque; ce keum est attribué à l'orchestre vulgaire.

Hyen keum 201, keum noir¹³.

Cet instrument ressemble un peu au khlin 112 chinois; la table d'harmonie, légèrement bombée, est en bois d'éleococca, le fond plat en châtaignier; les cordes de soie sont montées et nouées à peu près comme sur le tchheng 117. Les cordes, de la 1^{re} en avant à la 6^e, portent les noms suivants:

	Nos par épaisseur.	en phyeng tyo	en ou tyo
6 mau hyen.....	2	m ₁₂	m ₁₄
5 hoda en tchheng ou ki hoda tchheng.....	4	m ₁₄	s ₁₂
4 hoda sang tchheng.....	3	m ₁₁	s ₁₂
3 tai hyen (grosse corde).....	1	f ₁₂	s ₁₂
2 gou hyen.....	5	m ₁₂	s ₁₂
1 mouu hyen.....	2	s ₁₂	m ₁₂

Les notes fournies par les diverses cordes dans la partie qu'il est habituel de faire vibrer, seraient dans le rapport des notes indiquées, si mon interprétation des deux tablatures du *Ryáng keum sin po* est exacte: ces tablatures ne fixent pas la hauteur absolue des notes¹⁴. Toutes les cordes sont accordées au moyen de chevalets mobiles, *tchou*, en bois de poirier. Les cordes 2, 3, 4 passent sur une série de 16 ou de 13 tons arrondis et saillants, *hoda*, en bois de poirier, analogues aux 4 grosses marques ou tons, *syóng*, du phi-phá 123; de ces tons le premier à gauche semble faire l'office de chevalet, les autres indiquent les points de pression des cordes en question. Les notes du tableau précédent répondent donc pour les cordes 1, 5, 6 à la section limitée par le chevalet mobile, pour les cordes 2, 3, 4 à la section limitée par

7. Mouu hen pi ko, liv. 44, ff. 32, 33. — O ryei eui se ryei, liv. 1, ff. 84, 85.

8. Mouu hen pi ko, liv. 43, ff. 22 à 23. — O ryei eui se ryei, liv. 1, ff. 81, 82. — Tchén tchhán eui koui, liv. préliminaire, f. 34 v°.

9. Mouu hen pi ko, liv. 42, ff. 11, 12. — O ryei eui se ryei, liv. 1, ff. 28, 16. — Tchén tchhán eui koui, liv. préliminaire, f. 34 v°.

10. Mouu hen pi ko, liv. 42, ff. 12, 13. — O ryei eui se ryei, liv. 1, ff. 84, 85.

11. Mouu hen pi ko, liv. 42, f. 26.

12. Mouu hen pi ko, liv. 42, ff. 19, 20. — Tchén tchhán eui koui, liv. préliminaire, f. 34 v°.

13. Mouu hen pi ko, liv. 42, ff. 13 à 19. — Tchén tchhán eui koui, liv. préliminaire, f. 34 v°.

14. Les tablatures du *Ryáng keum sin po* présentent plusieurs points douteux et coïncident imparfaitement avec les explications qui y sont annexées.

mares chinois, coréens, japonais, indiquent plusieurs sons pour $\frac{2}{3}$ et ne donnent pas dans le sens de flûte; la prononciation, coréen *tcham*, chinois *tché*, reste donc douteux.

1. Flût du sud-est de la péninsule (37 A. G. 635 P. G.), réunit ensuite toute la presque île jusqu'à Phyang-yóng.

2. Correspondance aux systèmes chinois, chap. IV, p. 117, etc.: 1° avec M, 2° avec LXXV, 3° avec XXXVIII et LXXII, 4° avec V; le *phyeng tyo*, *phyng tyo*, est aussi mentionné pp. 110 et 191, note 12 (33), où il est peut-être différent de XL. Les systèmes 3°, 6°, 7° ne sont pas reconnaissables sous les présentes désignations.

3. Mouu hen pi ko, liv. 42, ff. 28, 29. — O ryei eui se ryei, liv. 1, ff. 80, 81.

4. Mouu hen pi ko, liv. 42, ff. 21, 22. — Tchén tchhán eui koui, liv. préliminaire, f. 34 v°.

5. Tchén tchhán eui koui, liv. préliminaire, f. 34 v°.

6. Mouu hen pi ko, liv. 42, f. 32.

Mân t'ai yep, 1^{er} morceau. — Transcription réduite.

cigognes noires, puis keum noir. La connaissance du keum fut transmise à un artiste du Sillâ, Okpoko, qui composa 3 chansons et fonda une école; les noms de plusieurs de ces mélodies sont cités par le *Sâm kouk sa keut*, quelques-uns sont chinois, d'autres sont transcrits du coréen; l'école de Okpoko se perpétua pendant plusieurs générations; elle distingua les deux modes principaux *phyeng* et *ou* et laissa 187 airs. Les auteurs coréens ne donnent aucun autre renseignement sur ces musiciens du Sillâ et ne précisent pas l'époque où ils vécurent. Dès lors et jusqu'à l'époque moderne il n'est plus question du hyen keum, qui fait partie actuellement de l'orchestre vulgaire.

La notation est du même genre que celle du khîn 422; les signes principaux, par exemple 大五, ou 清, indiquent soit la corde seule, soit la corde et le

ton; les signes placés à droite et à gauche sont pour le doigté; ainsi 丿 signifie soulever la corde avec les doigts de la main droite, ㄱ veut dire presser la corde du pouce gauche, etc. L'exemple ci-joint montre que dans chaque rectangle représentant la mesure, les signes de droite sont les noms chinois des degrés, ceux de gauche sont des syllabes coréennes écrivant une harmonie imitative, *ting*, *seureing*, *tâng*, *sardang*, *ting*, *td*, etc.; il est reproduit d'après le calque exact que je possède et qui est beaucoup plus net que l'original.

Tâng pi-phô, guitare chinoise¹ semblable à l'instrument chinois, mais jouée avec un plectre, *mak pil*, comme dans l'antiquité; elle appartient à l'orchestre

1. *Moun hên pi ko*, liv. 42, ff. 21 à 26. — *Tehin tahkin eul koui*, liv. préliminaire, f. 34 r^e.

vulgaire et sert pour la musique chinoise comme pour la musique indigène. Voir chap. X, *phl-phl* 123, *woi hyén* 128.

	N ^{os} par épaisseur	en <i>pheng tyo</i>	en <i>sang tyo</i>	en <i>ho tyo</i>
1 <i>mou hyen</i> (grosse corde).....	1	<i>al₂</i>	<i>re₂</i>	<i>ni₂</i>
2 <i>tai hyen</i>	2	<i>ni₁</i>	<i>sol₁</i>	<i>fa₁</i>
3 <i>tehoung hyen</i>	2	<i>ni₂</i>	<i>si₂</i>	<i>si₂</i>
4 <i>teha hyen</i>	8	<i>ni₃</i>	<i>si₃</i>	<i>si₃</i>

musique coréenne musique chinoise

Hyang pi-phl 202, guitare coréenne¹, analogue à la précédente, jouée avec des ongles et ayant 5 cordes énumérées dans l'ordre d'épaisseur : 1 *tai hyen*, 2 *mou hyen* et *tehoung hyen*, 3 *tehoung hyen*, 4 *you hyen*. Cette nomenclature indique l'influence du *hyen keum* qui se fait sentir aussi dans les modes d'accord.

Les deux formes de guitares existaient déjà au Silla; il y avait alors pour la guitare coréenne trois modes d'accord (*keoung tyo*, *tehoung hyen tyo*, *pong hooung tyo*, avec 212 mélodies) qui diffèrent de nom des systèmes modernes.

*Quel keum*², cet instrument de l'orchestre vulgaire doit être analogue au *yue khin* chinois plutôt qu'au *yue khin* de l'orchestre mongol; mais je n'en ai pas de figure ni de description suffisante. Voir chap. X, *yue khin* 134.

*Hyen teha*³, même instrument que le *sân hyén*. Voir chap. X, *sân hyén* 137.

*Yang keum*⁴, semblable à l'instrument chinois du même nom. Voir chap. X, *yang khin* 144.

*Â tehaing*⁵, *tehaing* à archet de l'orchestre vulgaire. Voir chap. X, *yü tehaing* 145.

Hai (v. *hyet*) *keum*⁶, différent du *hi khin* des orchestres officiels chinois, presque semblable au *hoü khin* de l'orchestre mongol; appartient en Corée à l'orchestre vulgaire. Voir chap. X, *hi khin* 146, *hoü khin* 148.

Les historiens ne donnent sur la musique et la danse chez les anciennes tribus coréennes que des indications vagues, suffisantes toutefois pour montrer la grande place des chœurs dans la vie ordinaire et dans le culte; pour le Silla seulement on trouve quelques détails. « La 9^e année⁷ du roi Tchong-muyeng (689), Sin Sin-tohai, offrant un sacrifice à des esprits

malvaisants, fit exécuter des chœurs : *Kâ mou*, danse des cornets, 6 *kâm* (chefs), 2 joueurs de cornet, 1 danseur; *Hâ sin yel mou*, petite danse Sin-yel, 4 *kâm*, 1 joueur de keum, 2 danseurs, 3 chanteurs; *Sa nai mou*, danse Sa-nai, 3 *kâm*, 1 joueur de keum, 2 danseurs, 2 chanteurs; *Hân ki mou*, danse de Hân Ki, 3 *kâm*, 1 joueur de keum, 2 danseurs; *Sâng sin yel mou*, grande danse Sin-yel, 3 *kâm*, 1 joueur de keum, 2 danseurs, 2 chanteurs; *So hyeng mou*, danse de la petite Capitale, 3 *kâm*, 1 joueur de keum, 1 danseur, 3 chanteurs; *Mi tohi mou*, danse Mi-tohi, 4 *kâm*, 1 joueur de keum, 2 danseurs⁸. La 8^e année du roi Ai-tehoung (807), quand on exécuta des chœurs, on commença par le *Sa-nai* joueur de keum et danseurs 4 hommes, joueur de keum en costume vert 1 homme, chanteurs en costumes rouges 5 hommes; vêtements multicolores, éventails brodés, ceintures à ciselures d'or; ensuite on exécuta la danse *Tai-keum*, danse du pilon : les danseurs sont vêtus de rouges, les joueurs de keum sont en costume vert. [Les choses] étant ainsi, on n'en peut dire le détail. » Kim Pou-sik cite ensuite et semble rattacher à ces chœurs cinq poésies chinoises dues à Tchéah Tchéi-ouen⁹. Le *Ko ryé* au¹⁰ rappelle le chœur de *Tchéhyong* tel qu'il était chanté et dansé au Koryé, mais cette danse portait le nom de son auteur, un homme étrange, peut-être un esprit, qui l'exécuta devant le roi Hen-kang (875-886).

De ces maigres indications il résulte que le Silla a eu un art musical et orchestre de même nature que celui de la Chine, réunissant la danse, le chant accompagné et la poésie, mais incomparablement plus pauvre que l'art contemporain des Thang, primitif même en face des chœurs des Tchou. La tradition coréenne fait naître ces ballets au Silla, quelques-uns à une époque reculée; leurs titres sont pour la plupart inexplicables en chinois; mais ils ne sont mentionnés que tard dans le vi^e siècle, à l'époque où l'alliance des Thang a permis au Silla de dominer les trois quarts de la péninsule. D'ailleurs les rapports avec la Chine remontent à huit ou neuf siècles plus haut; au v^e et au vi^e siècle, le bouddhisme, l'écriture, la littérature, la philosophie, les institutions de la Chine ont été apportés en Corée; il est probable que les coutumes du « grand pays » ont fortement modifié aussi les vieilles danses indigènes.

A une quinzaine de ballets qui restaient des anciens royaumes, le Koryé joignit une trentaine de chœurs nouveaux¹¹; les uns commémoraient des faits

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 21 à 26. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 22, f. 3.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 20, 21.

3. *Tchin tehoung eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v^o.

4. *Tchin tehoung eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v^o.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 26. — *Tchin tehoung eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v^o.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 21. — *Tchin tehoung eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v^o.

7. *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, ff. 9, 10. Tchong-muyeng est le nom personnel du roi, qui est plus connu sous son nom dynastique de Sin-moun. Sin Sin-tohai, inconnu d'autre part.

8. Au liv. 32, f. 9, le *Sâm kouk sa keui* note brièvement l'origine de plusieurs chœurs qu'il appelle *loi kh*, chœur, musique, et non pas mou, danse. Le *Sin-yel* remonte au roi You-ri (34-57); le *Sa-nai*, aussi nommé *Ne-no*, remonte au roi Nâi-hai (100-230); la danse des cornets vient du roi Nâi-nil (Nâi-mou, Nâi-mi, 350-402); le *Tai ou Tai-keum* est dû au musicien Paikyeul, de l'époque de Tehe-pi (468-479); le *Mi-tehi* est de l'époque de Pong-hung (514-540). *Hân Ki*, désignation d'un des chœurs, peut être un nom d'homme. L'expression *so hyeng* s'applique aux cinq capitales secondaires du Silla. Sur Paikyeul, voir *Sâm kouk sa keui*, liv. 48, ff. 3, 4.

9. Né vers 858; à douze ans il fut envoyé pour étudier en Chine; il y devint docteur et mandarin vers 880; rentré au Silla, il occupa des fonctions importantes et mourut avant 897; il a laissé des œuvres chi-

noises (*Zhitiographie coréenne*, n^o 404. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 4, ff. 3 à 9; voir aussi n^o 46, liv. 49, f. 30 r^o). Outre les pièces du Tchéi Tehoung-ouen, on cite quelques chants plus anciens qui étaient connus au temps du Koryé (918-1392). Le *Se kyeng koh*, chant de Pheng-jou, et le *Tai tong kang koh*, chant du Tai-tong kang (flueur de Pheng-jou) se rapportaient au règne de Keui teha (*Moun hen pi ko*, liv. 30, f. 1. — *Ko ryé* sa, liv. 7, f. 32); mais tout ce qu'on rencontre en Corée relativement à ces personnages paraît apocryphe et ne semble pas antérieur au Koryé. C'est aussi à l'époque du Koryé qu'on trouve le *Mai ouen té* chant de Hâi-ouen, et le *Myeng tehoung*, chant de Myeng-tchou, deux pièces qui venaient du royaume de Kokuoye et remontaient peut-être à la domination des Han (après 108 A. C.); je n'ai pu identifier Myeng-tchou; Hâi-ouen, ou Lai-yuen est mentionné sous les Li, et il va vers la frontière sino-coréenne actuelle; — le *Péng toung sin* et 4 autres pièces dits originaux du Paikieul (S.-O. de la Corée, 18 A. C. 660); — le *Tong kyeng koh*, chant de la Capitale orientale, la *Tchin han seng*, avec 4 autres, provenant du vieux Silla antérieur à la venue. De toutes ces dernières pièces aucune n'est nommée. Voir *Ko ryé* sa, liv. 7, f. 42 à 47. — *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 2 v^o, p. 2 v^o. On trouve aussi deux mentions de *ada kh* et de *paik heui* (pp. 144 note 15, 198, etc.), l'une au Silla sous Tehoung-hung (530-576) pour une fête bouddhique, *phl kôu heui*, l'autre (1170) à propos d'un sacrifice à l'été de la longévité (*Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 40).

10. Liv. 71, f. 36.

11. *Ko ryé* sa, liv. 71, f. 30 à 42. — *Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 10 à 12.

militaires, d'autres rappelaient des actes de vertu, d'autres offraient un caractère mi-poétique, mi-religieux; l'un de ces derniers, le *Mou át*, venait, dit-on, de l'Asie centrale, et le texte en était rédigé en langue « bouddhique » mêlée de coréen, *páng en*. Presque tous les autres chants de ce groupe étaient en langue vulgaire, *rie*, ou coréen; ils furent composés selon les occasions pendant toute la dynastie. C'étaient là les chœurs dits *sok dk*, musique vulgaire, ou *hyáng dk*, musique du pays; ils avaient place dans les sacrifices officiels, dans les grandes fêtes bouddhiques, dans les cérémonies du Palais¹.

Rn 1114 et 1116², l'empereur Hwei tsong, de la dynastie des Sòng, envoya par l'ambassadeur coréen au roi Yei tchong un orchestre complet et un recueil musical en 10 volumes, conforme aux chants de l'orchestre réformé dit *Tá chéng yó*; la nouvelle musique fut introduite au temple des Ancêtres dès les derniers mois de 1114 et une audition eut lieu au Palais vers la fin de 1116. Ce n'étaient peut-être pas les débuts de la musique purement chinoise en Corée; un document officiel de 1411 rappelle, en effet, que le roi Koáng tchong (949-975) obtint de l'Empereur des in-

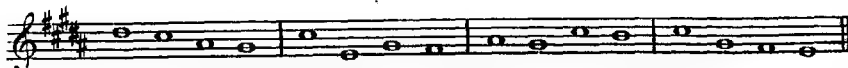
truments et des musiciens dont les descendants pratiquèrent la musique chinoise jusque vers le milieu du xiv^e siècle. En 1370, Thài tsou, des Míng, fit don au roi de Corée des instruments rituels usités à sa Cour et, l'année suivante, autorisa des musiciens officiels coréens à venir étudier à Nanking; en 1405 de nouveaux instruments furent envoyés de Chine au roi Thài tchong; ils furent employés au temple des Ancêtres en 1406. C'est en conformité de la musique des Míng que fut réformée la musique coréenne³ sous Sei tchong de 1425 à 1430, que furent rédigés (1430) divers recueils musicaux et (1493) un ouvrage général sur la musique, le *Ák hák koui pem*⁴; les problèmes traités et les solutions données ne diffèrent pas de ce qui a été expliqué pour la Chine. Deux formules musicales se rapportant au début du sacrifice, introduction des esprits, sont citées par le *Moun hen pi ko* sous forme primitive et sous formes transposées⁵; elles sont tirées du *Ák hák koui pem* et proviennent du *Tú tchéng yó phou de Lín Yü*⁶, époque des Yuén; à la différence de l'exemple cité p. 134, note 1, elles ne sont pas chromatiques.

Mélodies pour l'introduction des esprits, fragments.

Très lent



Etc.



Gamme de hwáng-tchong, système de 1^{me} (1, p. 98) sans exclusion des degrés secondaires.

Mélodie du Sou po rok⁷.



Même système.

Mélodie de l'hymne Mou ryai⁸.



Etc.

1. *Ko ryssa*, liv. 71, ff. 47, 48.
2. *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 1 à 3, 4, 8, 9. — *Ko ryssa*, liv. 70, ff. 5 et 28.
3. *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 2, 8, 13.
4. Rédigé sur ordre officiel par Seng K'yan, mandarin du ministère des Titres; traite des lyü, fabrication et emploi, des instruments de musique et des accessoires pour les chœurs, du rythme et des mouvements de la danse.
5. Ces airs sont écrits au moyen des premiers caractères du nom des

lyü; l'8^{ve} supérieure est indiquée par la clef $\frac{7}{4}$, par exemple $\text{f}\sharp = 8^{\text{ve}}$ supérieure de $\text{f}\sharp$. Voir *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 12, etc., 24, etc.; liv. 40, f. 24, etc.

6. Je n'ai pas trouvé d'indications sur l'ouvrage ni sur l'auteur; voir *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 34 r^e, 36 v^e.

7. Sur ce chœur, voir p. 218, note 5, et p. 219. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, f. 24 v^e.

8. Voir p. 219. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 24, 25.



Même système que plus haut. Ces trois dernières mélodies sont peut-être coréennes d'origine.

Du jour où la musique chinoise fut introduite, l'orchestre officiel, outre la section indigène dont l'origine a été rappelée, compta deux autres sections, à *ak*, orchestre rituel, *tang ak*, orchestre chinois, sans que toutefois la distinction des trois styles musicaux fût toujours très nette¹. Le premier orchestre² servait surtout dans les rites religieux du temple des Ancêtres, à l'autel des Dieux protecteurs du sol, à l'autel de l'Agriculture, au temple de Confucius, etc.; il figurait aussi dans les assemblées plénières et les cérémonies de la Cour. A l'imitation de la coutume chinoise, il exécutait des hymnes portant des titres de même forme (terminés en *an*, paix) et deux danses, l'une civile, l'autre militaire, qui, modifiées par la suite, reçurent des noms spéciaux, *Hyel moun* et *So moun*, en 1431, *Tyeng tdi ep* et *Po thdi phyeng*³ en 1433. A ce répertoire s'ajoutaient des hymnes spéciaux pour les divers Ancêtres royaux. Le roi Sei tohong, qui réorganisa l'orchestre rituel (1431), admit encore, comme cela se faisait avant lui, que l'orchestre indigène fût entendu alternativement avec l'orchestre rituel vers la fin des sacrifices, à la dernière offrande et à la desserte; dans les banquets et les assemblées de la Cour, l'orchestre rituel jouait le 1^{er} et le 16 de la lune, l'orchestre indigène jouait les autres jours du mois; le bureau des Règlements rituels demandait alors une répartition différente. Mais bientôt le confucianisme intransigeant des lettrés blâma et interdit définitivement ce mélange, qui a déjà disparu du grand rituel *O ryet eut*, rédigé de 1430 à 1474; tout y est réglé à la chinoise.

Pour le règne de Tohoung tchong⁴, à la date de 1511, il existe une liste officielle des poésies et des chœurs de *tang ak* qui étaient exécutés dans les banquets, depuis ceux qui étaient présidés par le Roi

jusqu'à ceux qui réunissaient de simples lettrés⁵. Un très grand nombre de pièces sont tirées du *Chit kang* et pour la plupart figurent dans les recueils chinois du prince Tsai-yü⁶; celles dont l'air est indiqué, sont en majorité. Les airs sont marqués par des titres de poésie, ainsi « l'hymne *Sin kong* sur l'air du *Sou ryong eum*, chant du dragon aquatique »; à l'exception d'un seul qui est douteux, ces airs proviennent du Korye, soit de l'orchestre *tang ak*, soit de l'orchestre *sok ak*. Plusieurs chants de la même époque se retrouvent dans les programmes de 1511, et parmi eux quelques-uns qui, d'autre part, prêtent leur musique à des poésies chinoises; ainsi *7 Ek tchah so*, se souvenir et jouer de la flûte; *Sou ryong eum*; *Thdi phyeng ngen*, années de grande paix; *Song san tcho*, chant du Song san. Pour d'autres chants du Korye, par exemple *Tehen kod tchi*, transmettre la branche fleurie; *Rit yang tchoun*, le printemps à la Capitale, de la section *tang ak*; *O kodan san*, la montagne O-kodan, de la section *sok ak*, l'air seul est encore employé au XVI^e siècle, mais le poème primitif reste enfoui dans les histoires dynastiques; le *Pang teung san*, la montagne Pang-teung, dont l'air était conservé, remonterait même au Paikchei. On rencontre donc un procédé identique à celui qui a été signalé pour la Chine, et l'on en peut suivre la trace dans les documents différents conservés par le *Moun hen pi ko*: une chanson, une pantomime, souvent d'origine populaire⁷, est adoptée, arrangée par les orchestres officiels; les paroles primitives sont remplacées par une poésie lettrée, cette poésie est à son tour accommodée à un autre air; de telles substitutions se succèdent à plusieurs reprises, suivant le caprice des musiciens, l'inspiration originale se mélange et s'efface; et c'est ainsi qu'il est impossible de savoir s'il ne se trouve pas quelque mélodie ancienne parmi les airs coréens très peu nombreux qui sont écrits dans les recueils.

1. Composition des trois orchestres d'après le *Ko rye sa*. — Orchestre rituel, liv. 70, ff. 1 à 5 : cloches isolées et en carillons (p. 211), lithophones isolées et en carillons (p. 211), auge (p. 212), tigre (p. 212), cloquettes (p. 212); *keum* à 4, à 3, à 5, à 7, à 9 cordes (p. 213, etc.), seul (p. 213); flûte *tyek* (p. 212), flûte *tchi* (p. 212), orgues *saing*, ou, *hoé* (p. 213), corina (p. 213), flûte de Pan (p. 212); tambours de divers genres (p. 212); *moun* (p. 211), *thak*, *tehung*, *nyo* (p. 211), à (p. 212), *sang* (p. 212). Les nombres et la disposition varient selon les cérémonies.

Orchestre chinois, liv. 71, f. 1 :

péng hyang à 16 plaques (p. 211), à *tehung* à 7 cordes (p. 212), *tong so* à 8 trous (p. 212), *tyek* à 8 trous (p. 212), *hyo-ryoul* à 9 trous (p. 212), *pi-phé* à 4 cordes (p. 212), à *tehung* à 7 cordes (p. 212), *paik* à 16 feuilles (p. 212).

Remarquer les différences avec quelques instruments décrits d'autre part.

Orchestre vulgaire, ou indigène, liv. 71, ff. 30, 31 :

hyon keum à 6 cordes (p. 212), *mou ho* (p. 212), *pi-phé* à 5 cordes (p. 212), *hyel keum* à 2 cordes (p. 212, *hai keum*), *hoé keum* à 12 cordes (p. 212), *phil-ryoul* à 7 trous (p. 212), *kyé keum* à 12 trous (?), *tehung* ko (p. 212), *tehung teham* à 12 trous (p. 212), à *paik* à 0 feuilles (p. 212), *so teham* à 7 trous (p. 212), *mou tehen* (?), *paik* à 6 feuilles (p. 212).

2. *Ko rye sa*, liv. 70. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 8, etc., 10, 11, 31, etc., 24, etc., 23, 24, 25; liv. 41, ff. 2, 3, 4, etc., description des sacrifices et cérémonies en 1372, 1381, 1434, 1465, 1491.

3. Les deux dernières danses se rattachent au *Hyong pi e thym hé* dont il sera question plus loin (*Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 33, 34).

4. *Moun hen pi ko*, liv. 41, ff. 8 à 12.

5. Ces programmes de fêtes ressemblent assez à ceux de la Cour de Chine (p. 197, 198). Voir, par exemple, *Moun hen pi ko*, liv. 41, f. 10 et

« [Programme] musical du banquet offert par le Roi à ses agents et alliés. [1] Quand le Roi s'assied dans la salle, on exécute le *Ha seng téu tye*, air de félicitation à la Cour; [2] quand on présente les plateaux, on joue le *Thdi phyeng ngen*, les années de grande paix; [3] quand on présente les fleurs, on chante le *Hing oui* (*Hing wéi*) sur l'air *Keum khy seng*, la citadelle de Keum-kang, ou de diamant; [4] au premier service du bouillon, on chante le *Kodan tche* (*Kodan tchyo*); [5] à la première coupe, (on exécute) la pantomime *Sou po rok*, offrande de la corbeille précieuse; [6] au second service, on chante le *Ria tchi* (*Lta tchi*); [7] à la seconde coupe, (on exécute) la pantomime *Mong keum tchekak*, rêve du pied (mesure) d'or; [8] au troisième service, on chante le *Kéi tchi* (*Kéi tchi*) sur l'air *Tchéu hé tong*, grille des nuages pourpre; [9] à la quatrième coupe, (on exécute) la pantomime *O yang sen*, les cinq immortels montés sur des ballons; [10] au quatrième service et à la quatrième coupe, (on exécute) la pantomime *Pao kou dé*, musique du jeu de pauc; [11] au cinquième service, on chante le *Sia kong* (*Tchéu héu*); [12] à la cinquième coupe, (on exécute) le ballet *Mou ko*, danses et tambour; [13] au sixième service et à la sixième coupe, on chante le *Moun tek ho*, chant de la vertu civile; [14] au septième service et à la septième coupe, on chante la *Nam éon yéu tchi* (*Nam éon yéou tchi*). » Les nos 3, 4, 6, 8, 11, 12 sont des pièces du *Chit kang*; les autres numéros sont coréens.

6. Comparer p. 123, note 8. Titres des poésies chantées à Seoul: *Sou yé*, 1, *Loé ming*; 2 *Sou méou*; 3 *Houng houng tchéu hui*; 7 *Tchéu tchi*; — II, 3 *Yé tchi*; 5 *Nan yéou kyé yé*; 7 *Nan éon yéou tchi*; — *Téu yé*, 11 *Hing wéi*; — III, 2 *Yé*; — *Tchéou siong*, II, 4 *Tchéou kong*; — *Kéi tchi*, 1 *Kéou tchi*; 2 *Kéou tchi*; 11 *Lta tchi*; — X, 8 (ou *Syo yé*, 1, 9) *Téu tchi*. 7. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 9 à 11; liv. 50, ff. 8 à 13; — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 1, etc. (*tang dé*), f. 30, etc. (*lok dé*).

8. La pantomime avec accompagnement musical est encore très populaire en Corée; en 1890 il m'a été donné d'assister à une représentation de ce genre à Seoul; j'en ai rendu compte dans le *Journal asiatique*, juillet-août 1897, p. 74 (*La complainte mûre et le ballet en Corée* et j'ai noté la simplicité du sujet, mélanges d'un vaillant qui se joue femme, ainsi bien que la variété et la vivacité des rythmes.

Les programmes de 1511 ne mentionnent à part qu'un hymne d'origine coréenne moderne, le *Moun tek kok*, pour lequel il existe quatre poésies différentes¹ datant du règne de Thâi tcho (1392-1398) ou de celui de Thâi tchong (1400-1418); mais il y en avait d'autres, tels que le *Ryongun dn*, paix éminente, et le *Hyou dn*, paix favorable, le *Moun myeng*, éclat civil, le *Mou ryel*, gloire militaire², qui dataient de Sei tchong (1418-1450), sans parler des chants accompagnant les danses anciennes ou récentes qui seront étudiées plus loin, ni de ceux que l'on composa pour des rites moyens célébrés par le Roi ou la Reine, tir à l'arc, banquet des vieillards, labourage, cueillette des feuilles de mûrier³. Après deux siècles d'assoupissement,

l'activité poétique reprit sous le roi Yong tcho (1724-1776), un souverain énergique et instruit qui fit beaucoup pour les lois et pour les arts: des chants nouveaux remplacèrent ceux du x^e siècle, quelques-uns sortaient du palais royal⁴. Parmi toutes ces poésies une mention spéciale est due au *Ryong pi e thyen kâ*, chant des dragons qui s'élevaient au ciel, qui fut composé par trois dignitaires, Kouen Tyei, Tchong Rin-tchi, An Tchi, à la suite d'un décret de 1445: ce long poème en 124 strophes glorifié sous forme poétique et allégorique les origines miraculeuses et les mérites de la dynastie régnante; mis en musique et exécuté par fragments dans les sacrifices, au Palais, dans les banquets et réunions des lettrés, on en voulut faire pour le Tchosen c'est-à-dire pour la Corée moderne, ce que les diverses parties du *Chi King* auraient été pour les Tcheou, une collection de chants officiels et domestiques, un recueil national et loyaliste⁵.

Plusieurs danses pantomimes, *tchong tchai*, sont portées aux programmes de 1511, mais il en existe un grand nombre d'autres; la plupart ont un poème ou plusieurs poèmes d'accompagnement, un petit nombre seulement est privé de chant. Le *Mong keum tchek*, rêve du pied d'or, et le *Sou po rok*, offrande de la corbeille précieuse, appartiennent à la même inspiration que le *Ryong pi e thyen kâ*; le premier de ces chants date de la période 1392-1418, le second du règne de Sei tchong (1418-1450); de nouveaux textes sont donnés par le *Âh hâk kouei pem*⁶. Thâi tcho, avant son avènement, vit en songe un esprit qui lui remit un pied (mesure) en or, symbole de vertu et signe d'élévation; à la même époque, des paysans qui avaient

trouvé dans un rocher un écrit merveilleux, vinrent le lui offrir. Les deux danses commémorent ces événements par des évolutions lentes et par l'offrande du pied d'or et de la corbeille précieuse. Le *Koum thyen tyeng*, audience dans la salle impériale; le *Sou myeng myeng*, réception des ordres brillants; le *Hâ hong eun*, réception des bienfaits augustes; le *Hâ seng myeng* (ou *tcho*), félicitations de Cour; le *Seng thaik*, bienfaits souverains; le *Ryout hôk tai*, six troupes fleuries, rappellent divers incidents de la vie de Thâi tchong et de son séjour en Chine⁷. Quelques pantomimes datent du xviii^e siècle: ainsi le *Pong rat eut*, cérémonie de la venue du phénix; le *Â paik*, les claquettes d'ivoire; à cette danse un chant a été ajouté

Danse *Kâi in tchen mou tdn* (*Tchên tchân eut kouei*, liv. préliminaire, f. 18).



FIG. 236.

en 1829 (7). A cette dernière date semblent se rapporter plusieurs danses inspirées des auteurs chinois: le *Hyâng pal* et le *Hyâng ryeng*, imités des Thang; le *Mou ko*, rappelant une danse du Koryô et une des Han (le *Pi wou*, p. 190); le *Kem keui mou*, danse des sabres, sans paroles, imitée du *Kin wou* chinois (pp. 180, 197); le *Po sang mou*, danse des signes précieux, exprimant une idée bouddhique; le *Kâi in tchen mou tdn*, pivoines cueillies par de jolies femmes (p. 107), et le *Tchekoun aing tchen*, chant du lorient au printemps, où l'on a tenté de restituer un chœur des Thang et un chœur des Song⁸. Peut-être récentes seraient aussi deux danses privées de chœur, *Kodn tong mou*, danse du Koân-tong, et *Tchen you*

1. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 4, 5.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 5, 6.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 23, 24.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 24 à 27.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 7 à 23.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 8 v°, 6 r°; liv. 48, f. 13; liv. 50, ff. 32 à

25. — *Tchên tchân eut kouei*, liv. préliminaire, f. 18 v°; liv. 1, f. 18.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 24 r°, 6 v°, 7 v°; liv. 48, f. 14 et 15.

— *Tchên tchân eut kouei*, liv. préliminaire, f. 22 v°; liv. 1, f. 18 v°.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 35 à 37. — *Tchên tchân eut kouei*, liv. 1, ff. 21, 22; liv. préliminaire, ff. 17, 18 r°, 19 v°, 20 v°, 22, 23 r°. — *Ko ryô sa*, liv. 71, f. 32.

ak! l'une est une danse provinciale; dans l'autre, qu'une tradition assez vague fait venir du Silla, un bateau brillamment orné est disposé au milieu de la salle, et les danseuses forment des rondes tout autour. Dans le *Tchhoum aing tchen*, une seule danseuse prend des poses et exécute des pas au milieu d'une natte; dans le *Mou kou*, huit danseuses tournent et frappent tour à tour ou ensemble sur une grosse caisse placée au milieu; dans le *Kat in tchen mou tén*, une gerbe de pivouines sert de motif central aux évolutions; dans le *Kem heui mou*, les danseuses jonglent avec des sabres de manière très gracieuse. Le *Tchin tchén eui kouei* que j'ai cité en note, donne des figures de ces pantomimes; mais ce que les dessins ne rendent pas, c'est le rythme très vif et varié des différents chœurs.

Nées en Corée, ces danses sont en partie imitées ouvertement de danses chinoises. Plusieurs autres pantomimes exécutées encore récemment viennent en droite ligne de la Chine des Sòng ou des Thang à travers la Korye. Le *Hen sen to*, introduit sous les Thang, est un ballet rappelant la pêche de longévité offerte à l'Empereur par Si-wang-mou, selon la vieille légende chinoise². Le *Sou yen tchéng*³ aurait paru sous Seng tchong (981-997) et proviendrait de la cour de Tchéng (710-804). Le *Pho kou ak*, dansé à la cour des Sòng, est mentionné par Chén Kwé (n° 24), qui en conte l'origine : un lettré nommé Li Chén-yén vit en songe un palais aquatique où des femmes jouaient à la paume; une poésie décrivant ce rêve donna naissance à la pantomime. Le *Ryen hoé tai*⁴, terrasse des lotus, vient des Wéi du nord : deux enfants se cachent dans des fleurs de lotus qui s'ouvrent ensuite et les laissent repaître; plus tard, au Korye, on ajouta deux danseuses déguisées en cigognes⁵; sous le règne de Sei tchong, le ballet des cigognes et des fleurs de lotus a été joué à la fin de l'année à l'occasion des exorcismes *na*, il s'entremêlait avec le *Tchlayong*⁷; cette dernière danse, née au Silla, dansée au Korye, était encore en usage au siècle dernier : les cinq danseuses portaient des masques grotesques de vieillard.

On voit la similitude de ces divertissements avec ceux de l'époque des Thang et des Sòng. « Les ballets et les cérémonies de l'orchestre tang ak sont tous des œuvres du Conservatoire et du Jardin des Poiriers des Thang, lesquels ont été transmis au Korye. La dynastie régnante les a imités, augmentés, modifiés. » Ainsi s'exprime le *Ak hak kouei pem*⁸, reconnaissant l'observance en Corée de la tradition chinoise brisée par les Mongols; aux yeux des Coréens, le théâtre chinois moderne n'a donc rien de commun avec le Jardin des Poiriers : c'est la conclusion déjà tirée de l'examen des documents chinois⁹.

Le *Tai tyen héi thong*¹⁰, à la date de 1469, fait connaître l'organisation des corps de musique et des orchestres; les éditions suivantes du même ouvrage, non plus que le *Ryook tyen tyo ryet*¹¹, n'indiquent aucun changement essentiel : l'orchestre rituel, 297 musiciens et 2 chefs, est dirigé par le bureau dit *Tché pang* et formé d'hommes libres; l'orchestre vulgaire, 2 chefs, 548 musiciens et 10 chanteurs, est dirigé par le *Ou pang* et recruté parmi les esclaves publics; cette différence semble effacée par les nouvelles lois de 1801 au sujet de l'esclavage public¹². Les danses étaient, en 1469, exécutées par les *nye ki* ou *ki saing*, choisis pour le Palais au nombre de 160 parmi les esclaves des districts et tenus de remplir leur office, chacune sous responsabilité de son mari. Déjà les danses officielles existaient en 1073 et 1077¹³; elles donnaient des représentations à l'occasion des grandes fêtes bouddhiques. Les lettrés du x^v siècle jugèrent cette coutume « digne des barbares »; malgré la vivacité de leurs attaques, ils n'eurent pas gain de cause¹⁴; leurs descendants voyaient encore il y a peu d'années les *ki saing* figurer aux fêtes du Palais¹⁵ et ils ne dédaignaient pas de les appeler pour leur amusement privé. Le décret de 1801 n'ayant pas supprimé la servitude publique des femmes, le Palais et tous les yamens importants de province continuèrent d'entretenir des troupes de danseuses pour le service du Roi, des mandarins et de leurs hôtes; les femmes et filles des condamnés pour crimes graves, les femmes coupables aussi, étaient réduites en servitude; parmi elles et surtout parmi leurs filles, se recrutèrent les *ki saing*, dont le métier était presque héréditaire.

BIBLIOGRAPHIE DU SECOND APPENDICE

Maurice Courant, *Bibliographie Coréenne*, 3 vol. grand in-8^e supplément, Paris, 1894-1896 et 1901.

Sam kouk an heui, mémoires historiques des Trois Royaumes (Silla, Kôkorye, Paikchei), par Kim Pou-sik, présentés en 115 au roi In tchong, 10 vol. in-4^o, 1394 ou 1454 (*Bibl. cor.*, n° 1825).

Ko rye sa ou *Ko rye pou an*, histoire du Korye, par Tchong Ri-ichi (1851), 70 vol. in-4^o, manuscrits (*Bibl. cor.*, n° 1850).

Moun hen pi ko (*Tong kook*), histoire méthodique de la Corée, composée par ordre royal et publiée en 1770, 40 vol. in-4^o (*Bibl. cor.*, n° 2112).

Tai tyen héi thong, collection des statuts fondamentaux, éditions de 1865, 5 vol. in-4^o (*Bibl. cor.*, n° 1401). De nombreuses éditions de ce recueil ont paru à partir de 1304 (*Bibl. cor.*, n° 1451 à 1461).

Ryook tyen tyo ryet, règlements annexes aux six statuts (1866), 10 vol. grand in-8^o (*Bibl. cor.*, n° 1462).

Ak hak kouei pem, voir p. 217, note 4 (*Bibl. cor.*, n° 2570).

Ryang keun sin pe, méthode de hyen keun, par Ryang, 1 paquet grand in-8^o, 37 feuillets manuscrits (*Bibl. cor.*, n° 2573).

O ryei eui se ryet, les cinq rituels avec règlements annexes, ouvrage préparé par ordre du roi Sei tchong à partir de 1430, achevé en 1474, 8 vol. in-folio (*Bibl. cor.*, n° 1047).

Tchin tchén eui kouei, cérémonies du banquet royal, 4 vol. in-4^o, 1845 (*Bibl. cor.*, n° 1305). Plusieurs ouvrages du même genre ont été publiés dans des circonstances semblables; on cite aussi celui de 1897 (n° 1807).

9. On a signalé (p. 199) que les Kin avaient une sorte de théâtre. Le *Moun hen pi ko* (liv. 86, f. 7 v^o) parle des chants, des danses et des *tchéng heui* (*tad héi*) des Khi-tan, imités en Corée au 1117.

10. Liv. 2, ff. 52, 54.

11. Liv. 5, ff. 74 à 78.

12. *Tai tyen héi thong*, liv. 5, ff. 32, 33. — *Ryook tyen tyo ryet*, liv. 4, ff. 13, 14.

13. *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 7. En 1073, on venait d'introduire le *Pis kou dé*, ou en 1077 on eût une danse qui se terminait par la représentation figurée de quatre caractères *tyéu héi thét pilyoung*, l'Empire en paix. Voir pp. 141 à 158 la description de figures analogues. Les danses sont mentionnées sous les Thang (p. 103), sous les Sòng (p. 107).

14. *Moun hen pi ho*, liv. 40, f. 30; liv. 41, ff. 2, 4, 8, 12, pour les éditions de 1450, 1467, 1491, 1510, 1512.

15. *Tchin tchén eui kouei*, liv. 2, ff. 6 à 11. — Voir aussi William H. Wilkinson, *The Korean Government*, p. 87 (*Bibliographie coréenne* n° 3402).

4. *Tchin tchén eui kouei*, liv. 1, f. 32; liv. préliminaire, ff. 40 v^o, 20 r^o. Le Kôku-long est la province du Kéng-ouan sur la mer du Japon.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 2 à 4, 11 v^o; liv. 50, ff. 15, 16. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 4 à 4. — *Tchin tchén eui kouei*, liv. préliminaire, f. 16 v^o; liv. 1, ff. 19, 20. A cette danse se rattacherait le système *yeon lyéu*.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 8, 12; liv. 50, ff. 16, 17. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 4 à 4.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 8, 12, 13; liv. 50, ff. 19 à 22. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 8 à 13. — *Tchin tchén eui kouei*, liv. préliminaire, f. 18 v^o; liv. 1, f. 30.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 8, 13; liv. 50, ff. 22, 23.

9. *Ark-ryen hoé tai* : *Moun hen pi ko*, liv. 48, f. 16; liv. 50, f. 52; etc. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 12, 13. — *Bibliographie coréenne*, n° 1807.

10. *Moun hen pi ko*, liv. 48, f. 16; liv. 50, f. 42, etc. — *Tchin tchén eui kouei*, liv. préliminaire, f. 21 v^o; liv. 1, f. 32. — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 26. — Sur les exorcismes *na* (n°), voir pp. 183, 201; *Tchlayong*, voir p. 210.

11. *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 15 v^o.

INDEX DES MOTS CHINOIS ET CORÉENS

A) MORCEAUX CHINOIS (VERS OU PROSE) DONT LA PARTIE MUSICALE EST TRANSCRITE DANS L'OUVRAGE.

a) voir p. 103, note 2. 大哉宣聖道德尊崇。維持王化斯民是宗。典祀有常精純並隆。神其來格於昭聖容。

b) voir p. 111, note 1. 大哉孔子先覺先知。與天地參萬世之師。祥徽麟紱顏咎金絲。日月既揭乾坤清夷。

c) voir p. 114, note 6. 慶源發祥世德惟崇。致我祖宗開基建功。京都之內親廟在東。惟我子孫永懷祖宗。氣體則同呼吸相通。來格來從皇靈顯融。

d) voir p. 123, note 12. 得道仙翁自在輕閒。月朗風清流水高山。.....知音雖少琴能解憂。風清月朗山高水流。

e) voir p. 124, note 1. 非禮勿視非禮勿聽。非禮勿言非禮勿動。.....教不可長欲不可從。志不可滿樂不可極。

f) voir p. 124, note 3. 詩言志歌永言。聲依永律和聲。.....母不敬儼若思。安定辭安民哉。

g) voir p. 125, note 1. 滄浪之水清兮。之水清兮。可以濯我纓兮。

h) voir p. 125, note 3. 關關雎鳩在河之洲。窈窕淑女君子好逑。參差荇菜左右流之。窈窕淑女寤寐求之。求之不得寤寐思服。悠哉悠哉輾轉反側。參差荇菜左右采之。窈窕淑女琴瑟友之。參差荇菜左右芼之。窈窕淑女鐘鼓樂之。

i) voir p. 120, note 2. 彼茁者葭壹發五豝。

于嗟乎騶虞。彼茁者蓬壹發五豝。于嗟乎騶虞。

j) voir p. 129, note 3. 既醉以酒既飽以德。君子萬年介爾景福。既醉以酒爾殽既將。君子萬年介爾昭明。.....其僕維何釐爾女士。釐爾女士從以孫子。

k) voir p. 130, note 1. 思皇先祖顯靈于天。源衍慶流綿高遠玄。玄孫受命追遠其先。明禋是崇億萬斯年。對越至親儼然如生。其氣昭明感格在庭。如見其形如聞其聲。震而敬之發乎中情。惟前人功德肇膺天曆。延及予小子爰受方國。欲報其德昊天罔極。懋勳三獻我心悅懌。

l) voir p. 134, note 3. 鬱鬱兮三申。羅篋兮畢陳。儀率虔兮肅明禋。神降福兮宜民宜人。

m) voir p. 135, note 1. 思文后稷克配彼天。立我蒸民莫匪爾極。貽我來牟帝命率育。無此疆爾界陳常于時夏。

n) voir p. 136, note 1. 水火金木土穀惟修。正德利用厚生惟和。九功惟敘九敘惟歌。戒之用休董之用威勸之以九歌俾勿壞。

o) voir p. 136, note 2. 立我蒸民莫匪爾極。不識不知順帝之則。日出而作日入而息。鑿井而飲耕田而食。何有帝力哉。

p) voir p. 155, note 7. 湘江郎調。一更裏月照湘江。俏佳人進我的般船。快樂非常。同年的小妹子把水呀水呀水烟裝。

B) INDEX ALPHABÉTIQUE.

Nota. — Les mots coréens sont en italiques. Les chiffres placés après les caractères chinois renvoient aux pages du texte.

1 *Ai-toháng óáng*
2 *á*
3 *á ák*
4 *á paik*
5 *á ichaing*
6 *á tyo*

7 *ák*
8 *ák hák koui pem*
9 *án*
10 *án Tchi*
11 *chá-heoû-kyû-lán*
12 *chá-lá*

13 *châ-ichi*
14 *chá-thô*
15 *chá-thô tyáo*
16 *chái*
17 *chân kheoû*
18 *Chân-si*

19 *Chân-tông*
20 *Chang*
21 *chang kyô tyáo*
22 *Chang-ling Mou tseû*
23 *Chang lyû hing*
24 *Chang song*

1. 哀莊王 216. — 2. (voir 3) 212. — 3. 雅樂 218. — 4. 牙拍 212, 219. — 5. 牙箏 216. — 6. 雅調 213. — 7. (voir 8) 216. — 8. 樂學軌範 212. — 9. (voir 10) 218. — 10. 安止 219. — 11. 沙侯加歷 96. — 12. 沙臘 96. — 13. 沙讀 96. — 14. (voir 15)

119. — 15. 沙咆調 117, I. — 16. 殺 107. — 17. 山口 79, 174, 176. — 18. 山西 82. — 19. 山東 83. — 20. (voir 21) 84, 92, 93, 112. — 21. 商角調 117, XXIV, LIX. — 22. 商陵穆子 105. — 23. 商旅行 191. — 24. 商頌 209. — 25. 商調 117, XXX, LVIII;

25 chàng tyáo
26 chàng yin
27 chàng
28 Chàng-hài
29 chàng kóng
30 Chàng lín
31 Chàng-làng
32 Chàng tchí hwéi
33 chàng tchwan
34 Chàng lí
35 Chàng yuén yó
36 Cháo
37 Cháo wou kyeou
tchhông yó pòu
38 cháo
39 cháo
40 cháo chàng
41 Cháo kóng
42 Cháo nán
43 Ché
44 ché jén
45 ché-lí
46 ché-lí cheou
47 ché tsí
48 Ché tyáo hwái hóu
hwái
49 Ché yí
50 Cheán-sí
51 cheán
52 cheán fou
53 chên
54 Chên kóng phó tchén
yó
55 Chên tsóng
56 Chên yó kwán

57 Chén Kwó
58 Chén Tchông
59 Chén Yeou-tchi
60 Chén Yi-fou
61 Chén Yó
62 chêng
63 chêng 108 à 111
64 chêng
65 chêng chí
66 Chêng lyú syáo kí
67 Chêng syáo phou
68 chêng
69 Chêng cheou yó
70 Chêng ming yó
71 chêng-pyén
72 Chêng té
73 Chêng wou kwáng tcháo
74 cheou
75 cheou kou 39
76 Cheou hwo
77 Cheou-yáng
78 chí
79 chí
80 chí
81 Chí-hwéi
82 Chí kóng
83 chí-sí
84 chí
85 Chí Chéng
86 Chí hwáng-tí
87 Chí kí
88 Chí kí phing lín
89 chí
90 Chí nínng
91 Chí té

92 Chí tsóng
93 Chí tsou
94 Chí yuén
95 Chí
96 Chí-fang
97 Chí Hou
98 chí kú kó
99 Chí Lé
100 Chí mung
101 Chí páng tchhou
102 Chí-tchhông
103 Chí thân
104 chou
105 Chou hwo
106 Chou kóng
107 Chou-nán-thó
108 chou
109 Chou hwái tsáo
110 Chou chàng lánng
111 chou jén
112 chou không-heou 121
113 Chou
114 Chou chou
115 Chou eul
116 chou kyén
117 Chou-pho
118 Chou-swen Thong
119 chwang
120 chwang hwang
121 chwang kwán 198
122 chwang kyáng
123 chwang kyó 179
124 chwang kyó tyáo
125 chwang tshing 136
126 chwang tyáo

127 chwang tyáo kyó
tyáo
128 Chwé fou
129 Chwé yuén
130 chwei
131 Chwéi hwo
132 Chwéi syén
133 chwei tchhi
134 chwei tyáo
135 chwen 3
136 chwen-yú 8
137 Chwén
138 Chwén hwo
139 Chwén tyén
140 e
141 Ek tchhi 80
142 eung
143 eung ko
144 eul 44
145 Eul yá
146 eul hyén 138, 153
147 Eul yi tchwei tcháo
thou
148 fá khyú
149 Fá thân
150 fá yí sán
151 Fá yó thong tseú kí
152 Fán pou hó tseou
153 Fán tseú yó
154 Fán
155 fán
156 fán
157 fán chéng
158 Fán Tchén
159 Fán Yé

169. — 26. 商音 168 — 27. (voir 28) 113, 156, 157.
— 28. 上海 211. — 29. 上宮 120. — 30. 上林 192.
— 31. 上黨 82. — 32. 上之回 200. — 33. 上轉
138. — 34. 上帝 110. — 35. 上元樂 188. — 36. 韶
(招) 187. — 37. 韶舞九成樂補 78. — 38. 哨 158.
— 39. (voir 40) 93. — 40. 少商 120. — 41. 召公 143.
— 42. 召南 101. — 43. 社 110. — 44. 射人 184. —
45. (voir 46) 198. — 46. 舍利獸 198. — 47. 社稷
201. — 48. 射雕回鶻隊 197. — 49. 射義 101. —
50. 陝西 82. — 51. 禪 100. — 52. 膳夫 184. — 53.
申 79. — 54. 神功破陣樂 188. — 55. 神宗 84. —
56. 神樂觀 202. — 57. 沈括 209. — 58. 沈琬 191.
— 59. 沈攸之 191. — 60. 沈義父 78. — 61. 沈約
189. — 62. 升 81. — 63. (voir 65) 114, 161, 164,
207, 211. — 64. (voir 66) 96, 102. — 65. 笙師 147.
— 66. 聲律小記 211. — 67. 笙簫譜 211. — 68.
(voir 69) 194. — 69. 聖壽樂 193. — 70. 聖明樂
194. — 71. 盛變 88. — 72. 盛德 187. — 73. 聖武
光昭 202. — 74. 首 176. — 75. 手鼓 148. — 76. 壽
和 100. — 77. 壽陽 82. — 78. 尸 184. — 79. 師
112. — 80. (voir 82) 123. — 81. 施惠 208. — 82. 詩
經 209. — 83. 時息 88. — 84. 弛 139. — 85. 史盛
178. — 86. 始皇帝 80. — 87. (voir 88) 209. — 88.
史記評林 209. — 89. 士 139. — 90. 世寧 191. —
91. 世德 202. — 92. 世宗 83, 187. — 93. 世祖 194.
— 94. 事原 209. — 95. 爽 143. — 96. 什邡 188. —

97. 石虎 82. — 98. 食舉歌 186. — 99. 石勒 82. —
100. 釋名 209. — 101. 什榜處 202. — 102. 石渠
191. — 103. 釋談 170. — 104. (voir 105) 140. — 105.
舒和 100. — 106. 書經 209. — 107. 舒難隨 194. —
108. 錄 81. — 109. 抒懷操 211. — 110. 樹上郎
200. — 111. 庶人 139. — 112. 堅空篋 176. — 113.
(voir 114) 81. — 114. 蜀書 180. — 115. 述而 192.
— 116. 蕭建 143. — 117. 叔寶 191. — 118. 叔孫通
189. — 119. (voir 120) 119. — 120. 雙簧 161. — 121.
雙管 140. — 122. 霜降 110. — 123. (voir 124) 200.
— 124. 雙角調 117, XXIV; 118, LXXIII; LXXX. — 125.
雙清 178. — 126. (voir 127) 117, XXIII, XXX. — 127.
雙調角調 117, XXIV. — 128. 說郭 211. — 129. 說苑
174. — 130. (voir 131) 119. — 131. 水火 140. — 132.
水仙 165. — 133. 水尺 84. — 134. 水調 117, LI. —
135. (voir 136) 144. — 136. 罽子 144. — 137. (voir
139) 79. — 138. 順和 100. — 139. 舜典 209. — 140.
晉 212. — 141. 傳吹簫 218. — 142. (voir 143) 212. —
143. 應鼓 212. — 144. 耳 149. — 145. 爾雅 209. —
146. 二絃 179, 182. — 147. 二倍綴兆圖 210. —
148. 法曲 196. — 149. 伐檀 189. — 150. 發以散
207. — 151. 法樂童子伎 196. — 152. 番部合奏
201. — 153. 番子樂 204. — 154. (voir 1375) 82. —
155. 凡 113, 156, 157. — 156. (voir 157) 123. — 157.
繁聲 123. — 158. 范鎮 84. — 159. 范曄 210. —

160 Fàn Yín	193 fóng tchih	226 Hân ki mou	260 Heou-thang
161 fân	194 Fóng tchhoà	227 Hân ngoeu wâng ki	261 heou-thi kou 166
162 fân	195 Fóng tsyang tchhoà	228 hân ti 35	262 Heou-tsi
163 fân chêng	196 Fóng-yang	229 hân	263 Heou yen
164 Fân lóng tcheou	197 Fou	230 Hân chi wai tchwân	264 Hing out
165 fang hyang 25	198 fou chi	231 hân lou	265 hi
166 fang syang chi	199 Fou Hong	232 Hân Pâng-khi	266 Hi
167 fang wou	200 Fou Kyeu	233 Hân-lân	267 hi khin 146
168 Fang Chou	201 Fou-leou	234 hân-tchong	268 Hi khi
169 Fang tchong yô	202 Fou-nân	235 Hân Ying	269 hi
170 fang hô	203 fou tchâng	236 Hân	270 hi khyû
171 fên	204 fou 35, 49	237 Hân choû	271 hi ki
172 fên-phî	205 fou	238 Hân choû ping lin	272 Hing hing yô
173 fên-tong	206 Fou ngan seû yi	239 Hân kong tchleou	273 hing kou 60
174 fên kou 48	207 fou pò 35, 49	240 Hân kwang	274 Hing loû
175 feou kou 174	208 Fou Hyuen	241 Hân lou	275 Hing wêi
176 feou yi	209 Fou-leou	242 Hân tchi	276 hing
177 feou 36	210 fou cheou	243 Hân-tcheou	277 hoû
178 fong	211 Fou-hi	244 hân thong 87	278 hoû keum
179 fong	212 Fou Khyen	245 he kong	279 hoûn
180 fong	213 fou tou chi	246 Hên-kang oang	280 hoûn ou tchheng
181 Fong lei yin	214 Fou wou	247 Hên sen to	281 hoûn sang tchheng
182 fong nang	215 Fou wou	248 Hê-lyen Pou-pou	282 hoûng tchong tyo
183 Fong sou thong yi	216 Fou Yang-hyao	249 Hê-lyen Tchhang	283 houen
184 Fong Hong	217 Fou yi châng twéi	250 hêng	284 Hô-hwang
185 Fong Pâ	218 hai (hyei) keum	251 hêng tchhwei 85	285 Hô jên seû
186 Fong Sou	219 Hâ tchong cun	252 hêng ti 84, 88	286 Hô-kyen
187 Fong cheng yô	220 Hâ seng myeng	253 heou-li-châ	287 Hô-nân
188 Fong thien men	(tcho)	254 heou	288 Hô-nân fou
189 fong cheng	221 Hâ seng tcho tyo	255 Heou hân choû	289 Hô pi nong yi
190 fong cheou khong-	222 Hâ sin yel mou	256 heou khi	290 Hô-si
heou 136	223 hâ tyo	257 Heou-lyang	291 Hô Tchheng-thyên
191 fong ngo	224 Hâ ryen hoû tai	258 Heou-tchao	292 Hô Thang
192 fong syao 73	225 Hân Ki	259 Heou-tcheou	293 Hô Thwô

160. 范因 187. — 161. 梵 203. — 162. (voir 163) 167, 207. — 163. 泛聲 167. — 164. 泛龍舟 191. — 165. 方響 146. — 166. 方相氏 185. — 167. 方舞 192. — 168. 房席 84. — 169. 房中樂 187. — 170. 放合 168. — 171. (voir 172) 112. — 172. 分舌 88. — 173. 分動 89. — 174. 竇(賁)鼓 149. — 175. 桴鼓 106. — 176. 朱宮 123. — 177. 缶 148. — 178. 封 100. — 179. 豐 110, 202. — 180. (voir 181) 184. — 181. 風雷引 170. — 182. 風義 161. — 183. 風俗通義 209. — 184. 馮弘 193. — 185. 馮跋 193. — 186. 馮肅 81. — 187. (voir 190) 194. — 188. 奉天門 204. — 189. 風笙 162. — 190. 鳳首笙篳 183. — 191. 鳳類 164. — 192. 鳳簫 152. — 193. 鳳池 164. — 194. 鳳雛 192. — 195. 鳳將雛 191. — 196. 鳳陽 123. — 197. 荷(符) 82. — 198. 覺氏 144. — 199. 荷洪 82. — 200. 荷堅 82. — 201. 扶婁 183. — 202. 扶南 150. — 203. 扶掌 164. — 204. 拊 122, 143, 149. — 205. 厥 184, 189, 191. — 206. 撫安四夷 202. — 207. 拊(撫)搏 148, 149. — 208. 傅玄 189. — 209. 富樓 183. — 210. 覆手 176. — 211. 伏羲 161. — 212. 服虔 80. — 213. 伏羲勢 139. — 214. 敔舞 140, 141, 185. — 215. 拂舞 190. — 216. 服義隨 81. — 217. 拂霓裳隊 197. — 218. 奚琴 216. — 219. 荷皇恩 219. — 220. 賀聖明(朝) 219. — 221. 賀聖朝調 218. — 222. 下辛熱舞 216. — 223. 下調 216. — 224. 鶴蓮花臺 220. — 225. (voir

226) 216. — 226. 韓岐舞 216. — 227. 海鷗忘機 169. — 228. 海笛 160. — 229. 亥 79. — 230. 韓詩外傳 97. — 231. 寒露 110. — 232. 韓邦奇 210. — 233. 邯鄲 185. — 234. 函鐘 79. — 235. 韓嬰 97. — 236. (voir 238) 209. — 237. (voir 238) 209. — 238. 漢書評林 209. — 239. 漢宮怨 190. — 240. 漢廣 123. — 241. 旱麓 184. — 242. 漢志 79. — 243. 杭州 84. — 244. 號筒 157. — 245. 虛孔 213. — 246. 憲康王 216. — 247. 獻仙桃 220. — 248. 赫連勃勃 194. — 249. 赫連昌 194. — 250. 璽 182. — 251. 橫吹 155. — 252. 橫笛 155. — 253. 侯利蓬 96. — 254. (voir 255) 187. — 255. 後漢書 210. — 256. 候氣 206. — 257. 後涼 82. — 258. 後趙 82. — 259. 後周 186. — 260. 後唐 165. — 261. 候提鼓 193. — 262. 后稷 102. — 263. 後燕 82. — 264. 行草 218. — 265. 曙 110. — 266. (voir 267) 194. — 267. 奚琴 181. — 268. 喜起 202. — 269. (voir 270) 190. — 270. 戲曲 199. — 271. 戲劇 199. — 272. 行幸樂 204. — 273. 行鼓 150. — 274. 行露 123. — 275. 行草 184. — 276. 興 184. — 277. 和 213. — 278. 火琴 218. — 279. (voir 280) 213. — 280. 樛外清 213. — 281. 樛上清 213. — 282. 黃鐘調 213. — 283. 損 213. — 284. 河湟 197. — 285. 何人斯 154. — 286. 河間 101. — 287. (voir 288) 82. — 288. 河南府 83. — 289. 何彼穠矣 123. — 290. 河西 197. — 291. 何承天 90. — 292. 何瑋 210. — 293. 何妥

294 Hô-lông	326 Hwàng hō	350 hwei	381 hyá tí
295 Hô-loa	327 Hwàng hoü	351 Hwéi tsông	382 hyá yò
296 hō	328 Hwàng hwàng tchè	352 Hwéi yén pí tchí	383 Hyái
297 Hoü	hwá	353 hweí kou chí	384 Hyáng ché
298 hoü khín 147, 148, 152	329 Hwàng Khàn	354 Hwéi pou yó	385 hyáng tá fou
299 Hoü-kwàng	330 hwàng kheou	355 Hwéi	386 Hyang yin chí yó
300 hoü kyá 90	331 hwàng mèn	356 Hwéi Chi-khi	phou
301 Hoü kyá chí pá phó	332 Hwàng mèn kou	357 Hwéi ngán syén chéng	387 Hyung yin tsyeou
302 hoü kyó 178	tch'hwéi yó	tchoüwén kóngwén	388 Hyang yin tsyeou li
303 hoü loü chéng 110	333 Hwàng Tchhao	358 Hwéi tyén	389 Hyang yin tsyeou yi
304 Hoü-péi	334 Hwàng tchhao lí khi	359 Hwéi tyén (hoü)	390 Hyang Pó
305 hoü-pó-seu 139	thou chí	360 Hwén-pou-seu 139	391 Hyang Tchwang
306 bis Hoü syuén yó	335 Hwàng tchhao tsí khi	361 Hwén tchhén wán swéi	392 hyang thóng
306 hoü tí 82	yó wou loü. Tchong	yó twéi	393 Hyang Tsí
307 Hoü Yüén	seu hó pyén	362 hwó 105	394 Hyang yén
308 Hoü lyü	336 Hwàng-tchhou	363 hwó chéng 105	395 Hyáo-hwéi tí
309 hoü	337 hwàng-tchong	364 Hwó chéng chou	396 Hyáo-king tí
310 hoü lyü	338 hwàng-tchong kóng	365 Hwó hyén fá	397 Hyáo-ming tí
311 hoü nyeou	tyáo	366 Hwó Hyén	398 Hyáo-swen
312 hoü syén	339 hwàng-tchong tchhi	367 hwó khín 158	399 Hyáo-syuén lí
313 hwá khyang kou	203	368 hwó kou 69	400 Hyáo-wén tí
314 Hwá chou	340 hwàng-tchong tchí	369 hwó-pou-seu 139	401 Hyáo-wou lí
315 hwá kyó 92	tyáo	370 Hwó Khyü-ping	402 hyei keun
316 Hwái	341 hwàng-tchongyü tyáo	371 hyang kh	403 hyen keun 201
317 Hwái-nán	342 Hwàng-thán tséu	372 Hyang pól	404 hyen tcha
318 Hwái-nán tséu	343 Hwàng tí	373 Hyang pí phá 202	405 Hye syén yeou
319 Hwán Hyuén	344 Hwàng tshing king	374 Hyang ryeng	406 hyé tchi
320 Hwán king yó	kýai	375 hyá	407 hyé tchi kyó tyáo
321 hwán thýén	345 Hwàng tshong tyé	376 Hyá	408 hyé tchi tyáo
322 hwán	khyü	377 hyá kóng	409 hyén hyuén
323 hwán chou	346 Hwàng wou	378 hyá tchi	410 Hyén hí
324 hwàng	347 Hwàng wou	379 hyá tchi	411 Hyén-hwó
325 Hwàng heou fang néi	348 Hwàng yá	380 hyá tchwán	412 Hyén tchhi
	349 Hwàng		413 hyén thao 124

97. — 294. 河東 165. — 295. 賀魯 201. — 296. 合 81, 102, 117, 153, 156, 157, 158, 168. — 297. (voir 298) 82. — 298. 胡琴 181, 182. — 299. 淘廣 146. — 300. (voir 301) 159. — 301. 胡笳十八拍 165, 171. — 302. 胡角 200. — 303. 胡荳蔻 161. — 304. 淘北 185. — 305. 胡撥思 179. — 305 bis. 胡旋樂 193. — 306. 胡笛 155. — 307. 胡瑗 79. — 308. 戶律 201. — 309. (voir 310) 96. — 310. 斛律 96. — 311. 斛牛 96. — 312. 斛先 96. — 313. 花腔鼓 150. — 314. 華黍 128. — 315. 畫角 159. — 316. (voir 318) 188. — 317. (voir 318) 210. — 318. 淮南子 87. — 319. 桓玄 190. — 320. 遼京樂 196. — 321. 環田 91. — 322. 緩 166. — 323. 幻術 198. — 324. 簀(黃) 146, 161. — 325. 皇后房內 186. — 326. 黃河 82. — 327. 黃鵠 200. — 328. 皇皇者華 123. — 329. 皇祐 95. — 330. 黃口 162. — 331. (voir 332) 185. — 332. 黃門鼓吹樂 185. — 333. 黃巢 83. — 334. 皇朝禮器圖式 211. — 335. 皇朝祭器舞樂錄 〇中祀合編 209. — 336. 黃初 81. — 337. (voir 338) 79. — 338. 黃鐘宮調 118, LXXI, LXXVIII, VI, LXXXIII. — 339. 黃鐘旋 86. — 340. 黃鐘徵調 117, IV; 118, XIV. — 341. 黃鐘羽調 118, LXXV, LXXXII. — 342. 黃覃子 200. — 343. 黃帝 80. — 344. 皇清經解 120. — 345. 黃驄疊曲 102. — 346. 風舞 140, 141. — 347. 皇舞 202. — 348. 皇雅 180. — 349. (voir 919) 82. — 350. (voir

351) 164. — 351. 徽宗 217. — 352. 徽言秘旨 211. — 353. 回風勢 139. — 354. 回部樂 204. — 355. (voir 920) 82. — 356. 惠士奇 120. — 357. 晦庵先生朱文公文集 209. — 358. (voir 1439) 210. — 359. (voir 1434) 210. — 360. 渾不以 179. — 361. 譚萬歲樂隊 197. — 362. (voir 363) 93, 108, 121, 161. — 363. 和笙 161. — 364. 和聲署 202. — 365. 和弦法 166. — 366. 和阮 84. — 367. 和琴 182. — 368. 和鼓 181. — 369. 火不思 179. — 370. 霍去病 165. — 371. 鄉樂 217. — 372. 響鈴 214, 219. — 373. 鄉琵琶 210. — 374. 響鈴 214, 219. — 375. (voir 377) 93, 156. — 376. (voir 379) 84, 184, 194. — 377. 下宮 120. — 378. 下徵 120. — 379. 夏至 110. — 380. 下轉 138. — 381. 夏曆 141. — 382. 夏曆 141. — 383. 解 88. — 384. 鄉射 183. — 385. 鄉大夫 186. — 386. 鄉飲詩樂譜 210. — 387. (voir 388) 184. — 388. 鄉飲酒禮 186. — 389. 鄉飲酒義 186. — 390. 項伯 100. — 391. 項莊 100. — 392. 響 143. — 393. 項籍 190. — 394. 饗宴 186. — 395. 孝惠帝 187. — 396. 孝景帝 187. — 397. 孝明帝 81. — 398. (voir 1071) 97. — 399. 孝宣帝 187. — 400. 孝文帝 83, 101. — 401. 孝武帝 83, 101, 189. — 402. 瑟琴 216. — 403. 玄琴 213. — 404. 瑟子 216. — 405. 挾仙遊 171. — 406. (voir 407) 119. — 407. 歇指角調 117, XVII, LI. — 408. 歇指調 117, LI. — 409. 軒縣 183. — 410. 咸熙 187. — 411. 咸和 82. — 412. 咸池 141. — 413. 絃鼓 177. —

414 Hyên-thông	448 kâ 199	482 Kào Lyô	515 khi chêng
415 hyên tseu 137	449 Kâ mou	483 Kào Seù-swên	516 khi kông
416 Hyên wâng	450 Kât in tchen mou tén	484 Kào tsong	517 khi tyáo
417 Hyeou hwô	451 kâi ko	485 Kào tsou	518 khi không
418 Hyeou tchéng	452 Kât tám	486 Kào yàng	519 khi-tân
419 Hyeou án	453 Kâm	487 Kem káu mou	520 khiu 112
420 Hyeú kí	454 Käng-ouen	488 ken ko	521 khiu chhi
421 Hyông Phêng-lái	455 Kárd	489 Keui tcha	522 khiu chhi
422 hyông phi 182	456 Kâyá	490 keum	523 khiu khiu phoú-loú
423 hyông phi pòu	457 Kâyá keum 200	491 Keum kang seng	524 khiu lyú chwe
424 Hyeu Chéan-sin	458 kai	492 Keun thien tyeng	525 khiu phou tá tshyuen
425 Hyeu Hêng	459 Kai hyá	493 kâ	526 khiu tchi
426 hyuen 101	460 kai chao	494 keng syang wéi kông	527 khiu thân
427 hyuen kou 45, 51	461 kai kou	495 keou	528 khiu tsh khiu phou
428 Hyuen tsong	462 kai phó	496 khaí-chi	529 khiu tsh tshou phou
429 In tchong	463 kai san yin ló	497 Khai-fong	530 khiu tshao
430 Jean Min	464 kai thân chwang yún	498 Khai-hwáng	531 khiu yuen
431 jén	465 kai thân hoá khiu	499 Khai-pào	532 khiug 23
432 jén	466 kai thân hyên tseu	500 Khai-yuen	533 khiug chéan
433 jén hoá yi tai wéi tshing	467 kai thân phi phá	501 Khai kó	534 khiug chéan yó
434 jén tsong	468 Kan-soú	502 khai kó	535 khiug chéan hwan yó
435 Jén wou	469 Kan-tcheou	503 Khai ngan	536 khiug chi
436 Jén Yén	470 Kan thang	504 khai syuen	537 khiug long
437 Jóng	471 Kan wou	505 Khai syuen yó	538 khiug yün
438 Jou fén	472 Kan hwang ngan	506 Khai yó	539 khiu-eul-nai 143
439 Jou yi	473 kang kou 180	507 Khai yóng	540 khiug-heou 114
440 Jou-tchen	474 kao	508 khiu-heou 114	541 khiug tseu toú yi
441 jou	475 Káo chán	509 Kháng-hi	542 Khoú-mô-hi
442 Jou kwán	476 Káo Hwán	510 Kháng hi tseu tyén	543 Khoú léi tseu
443 Jou sai	477 Káo-keou-li	511 Kháng khiu yáo	544 Khwáng (chi Khwáng)
444 joui-pin	478 káo kông tyáo	512 Kháng kwé	545 Khwéi
445 joui-pin tchi tyáo 23	479 káo kou 160	513 Kháng-kyu	546 khwei léi
446 Joui tsong	480 Káo-li	514 kheou khiu 26	547 Khwé-eul-khá
447 jwén yú phao 107	481 Káo-li ki		

444. 咸通 197. — 445. 弦子 178. — 446. 獻王 101.
 — 447. 休和 101. — 448. 休成 189. — 449. 休安
 219. — 450. 學記 122. — 451. 熊朋來 78. — 452.
 (voir 123) 201. — 453. 熊羆部 199. — 454. 許善心
 93. — 455. 許衡 210. — 456. 損(堦) 161. — 457.
 縣鼓 110. — 458. 玄宗 210. — 459. 仁宗 220. —
 460. 冉閔 82. — 461. 任 70. — 462. 儿 113. — 463.
 人戶以籍爲定 204. — 464. 仁宗 84. — 465. 人舞
 140, 141. — 466. 任僊 176. — 467. 戎 82. — 468. 汝
 道 123. — 469. 如 168. — 470. 女真 84. — 471.
 (voir 112) 168. — 472. 入關 200. — 473. 入塞 200.
 — 474. 趙寅(妥[綏]寅) 79, 108. — 475. 趙寅徵調
 11, XLVI; 148, LVI. — 476. 睿宗 198. — 477. 閻
 餘泡 161. — 478. (voir 449) 213. — 479. 筓舞 216.
 — 480. 佳人剪牡丹 219. — 481. 羯鼓 212. — 482.
 京京 218. — 483. 璽 216. — 484. 江原 220. — 485.
 加羅 213. — 486. (voir 457) 213. — 487. 加耶(伽
 耶) 213. — 488. 陳 181. — 489. 祇夏 184. —
 490. 丐唱 204. — 491. 丐鼓 204. — 492. 丐拍 204.
 — 493. 丐三音鑼 204. — 494. 丐彈雙韻 204. —
 495. 丐彈胡琴 204. — 496. 丐彈絃子 204. — 497.
 丐彈琵琶 204. — 498. 甘肅 82. — 499. 甘州
 96. — 500. 甘棠 123. — 501. 干舞 141. — 502.
 皇恩 202. — 503. 桐鼓 200. — 504. (voir 475)
 11. — 505. 高山 172. — 506. 高歡 83. — 507.
 (voir 400) 193. — 508. 高宮調 117, VIII, XV; 118,
 X, XXVII. — 509. 藝鼓 181. — 510. (voir 481) 193.

— 481. 高麗夜 192. — 482. 高閣 81. — 483. 高
 似孫 211. — 484. 高宗 119, 203. — 485. 高祖 97,
 141, 193. — 486. 羔羊 123. — 487. 劍器舞 219. —
 488. 建鼓 212. — 489. 箕子 216. — 490. 琴 213. —
 491. 金剛城 218. — 492. 觀天庭 219. — 493. 隔
 178. — 494. 更相爲宮 93. — 495. 勾 113, 156, 187.
 — 496. 開時 88. — 497. 開封 185. — 498. 開皇
 83. — 499. 開寶 197. — 500. 開元 88. — 501. 凱歌
 205. — 502. 愷歌 185. — 503. 凱安 186. — 504.
 (voir 505) 201. — 505. 凱旋樂 204. — 506. 凱樂
 185. — 507. 凱容 187. — 508. 坎侯 174. — 509.
 (voir 510) 110. — 510. 康熙字典 96. — 511. 康衢
 謠 136. — 512. 康國 192. — 513. 康居 194. — 514.
 口琴 146. — 515. 起聲 120. — 516. 起宮 120. —
 517. 起調 113, 120. — 518. 氣孔 163. — 519. 契丹
 84. — 520. (voir 521) 163. — 521. 琴史 78. — 522.
 琴式 163. — 523. 琴曲譜錄 165. — 524. 琴律說
 209. — 525. 琴譜大全 211. — 526. 琴制 163. —
 527. 琴談 211. — 528. 欽定曲譜 78. — 529. 欽定
 詞譜 78. — 530. 琴操 211. — 531. 琴原 166. —
 532. (voir 536) 146. — 533. (voir 534) 188. — 534.
 慶善樂 198. — 535. 慶神歡樂 203. — 536. 磬氏
 146. — 537. 慶隆 147. — 538. 慶雲 188. — 539.
 喀爾奈 180. — 540. 空篋(空篋) 174. — 541. 孔
 子讀易 169. — 542. 庫莫奚 194. — 543. (voir 633)
 199. — 544. 曠(師曠) 208. — 545. (voir 1204) 81,
 97, 205. — 546. 愧儡 197. — 547. 廓爾喀 201. —

548 khayi kou 64	582 Kin-ling	615 kōng	647 Kwang cheng yó
549 Khyang	583 Kin mèn chí leou	616 Kōng	648 Kwang-phing
550 Khyen-long	584 Kin tcheng	617 kōng hyuèn	649 Kwé fong
551 Khyen ning	585 Kin-tchhwan	618 kōng-kou-h 28	650 Kwé kí
552 Khyeou Tchong	586 Kin wou	619 Kōng mó wou	651 Kwé tsou kyén
553 khyu nó	587 kin	620 Kōng-swèn Tchhong	652 Kwé yú
554 khyu-myé	588 king	621 Kōng tchhng khing	653 Kwé lèi tsou
555 khyu	589 King Fang	chean yó	654 kya 90
556 Khyu-feou	590 King hyá	622 Kōng tchhi phou	655 Kyá jén tsyèn men
557 Khyu li	591 King tchhwan páipyen	623 kōng yin	tan twéi
558 khyu tseou	592 king tchi	624 kou	656 kya kou 167
559 khyu	593 king	625 kou-syèn	657 kya kwán 89
560 ki hodn tchheng	594 King ti	626 kou-syèn tchi tyáo	658 Kyá ló
561 ki saing	595 King wáng	627 kou	659 Kyá tchhwei
562 Kim Pou-sik	596 King-yeou	628 kou	660 Kyá tchi
563 ki-leou kou 70	597 King yeou yó swéi sin	629 kou jén	661 Kyá-té mén
564 ki-tchi	king	630 Kou khó yó	662 Kyá-tsing
565 ki-wán-syé-khou 15	598 King Yün	631 Kou kin tchi phing yó	663 kyá-tchong
566 Ki	599 King yün yó	632 Kou kin thou chou tai	kyá-tchong tchi twéi
567 Ki-hou	600 Kokourye	tchheng	665 kyai
568 Ki khi	601 Korye	633 Kou tchhwei	666 kyai-hing
569 Ki tawéi	602 Ko ryé [pon] sa	634 Kou tchhwei chou	667 Kyai yá
570 ki	603 kodn	635 Kou yó	668 Kyang
571 Ki	604 Kodn tche	636 kou yú	669 Kyang-nán
572 ki	605 Kodn-long	637 kwá	670 Kyang Pó-chi
573 Ki jang kó	606 Kodn tong mou	638 kwai ying	671 Kyang-sou
574 ki khin 118	607 Kodn tchong	639 kwai yu	672 Kyang-tou
575 ki-lyáo (lyáo)	608 Kouen Tyei	640 kwán	673 Kyang yeou seú
576 kin	609 kouty tyo	641 Kwán-tchong	674 Kyang-yuén
577 Kin 8	610 ko	642 Kwán tshyu	675 Kyang
578 kin cheng	611 Kó Wéi-khi	643 kwán 89	676 kyáng
579 Kin chi	612 kó	644 kwán sé	677 kyao
580 kin kheou kyó 94	613 Kó thán	645 kwán tsou 89	678 kyao hoú
581 Kin kou náu kó	614 kōng	646 kwang	679 Kyao thé cheng

548. 拊鼓 151. — 549. 羌 82. — 550. 乾隆 174. —
 551. 乾寧 140. — 552. 丘仲 152. — 553. 驅離 201.
 — 554. 去滅 88. — 555. (voir 536) 78, 114, 115. —
 556. 曲阜 84. — 557. 曲禮 209. — 558. 曲奏 103.
 — 559. 嬰 107. — 560. 鼓樛清 213. — 561. 妓生
 220. — 562. 金富弼 220. — 563. 雞婁鼓 154. —
 564. 雞(稽)譏 96. — 565. 稽衡斜枯 145. — 566.
 季 142. — 567. 稽胡 194. — 568. 驥氣 165, 171. —
 569. 既醉 123, 129. — 570. (voir 574) 122. — 571. 汲
 79. — 572. (voir 271) 199. — 573. 擊壤歌 136. —
 574. 擊琴 174. — 575. 吉了(料) 196. — 576. 斤 81.
 — 577. (voir 578) 84, 144, 210. — 578. 金聲 122. —
 579. 金史 210. — 580. 金口角 159. — 581. 金鼓
 饒歌 204. — 582. 金陵 192. — 583. 金門侍漏 165.
 — 584. 金鉉 195. — 585. 金川 203. — 586. 巾幗
 190. — 587. 緊 156, 166. — 588. 經 92. — 589. 京房
 80. — 590. 驚夏 184. — 591. 荆川稗編 209. — 592.
 驚蟄 140. — 593. 頸 176. — 594. 景帝 101. — 595.
 景王 92. — 596. (voir 597) 161. — 597. 景祐樂譜
 新經 84. — 598. (voir 599) 195. — 599. 景雲樂 195.
 — 600. 高句麗 193. — 601. (voir 602) 192. — 602.
 高麗[本]史 220. — 603. 管 213. — 604. 關雎 218.
 — 605. (voir 608) 219. — 606. 關東舞 219. — 607.
 光宗 217. — 608. 權躔 219. — 609. 宮調 216. —
 610. 歌 102, 121. — 611. 柯維騏 210. — 612. 格 95.
 — 613. 葛草 123. — 614. (voir 617) 92, 93, 112. —

615. (voir 622) 113, 117, 153, 156, 157. — 616. 恭 211
 — 617. 宮縣 183. — 618. 公古哩 147. — 619. 公
 莫舞 190. — 620. 公孫崇 83. — 621. 功成慶善
 188. — 622. 工尺譜 211. — 623. 宮管 169. — 624.
 筵 159. — 625. 姑(沽)洗 79. — 626. 姑洗徵 117, XXXII; 118, XLII. — 627. 股 146. — 628. (voir 629)
 146. — 629. 鼓入 144. — 630. 估客樂 191. — 631.
 古今治平略 209. — 632. 古今圖書集成 210. —
 633. (voir 634) 200. — 634. 鼓吹署 200. — 635. 鼓
 樂 87. — 636. 鼓雨 110. — 637. 卦 122. — 638. 卦
 應 93. — 639. 乖越 95. — 640. 觀 201. — 641. 觀
 中 188. — 642. 關雎 123, 125. — 643. (voir 644) 122
 — 644. 管色 137. — 645. 管子 198. — 646. 管
 647) 110. — 647. 光聖樂 195. — 648. 廣平 195.
 649. 國風 209. — 650. 國伎 192. — 651. 國子
 210. — 652. 國語 209. — 653. 魁礮子 109. — 654.
 笛(簫) 159. — 655. 佳人剪牡丹隊 107. — 656.
 加鼓 193. — 657. 笛管 159. — 658. 假樂 184.
 659. 笛吹 203. — 660. 嘉至 180. — 661. 嘉祐
 101. — 662. 嘉靖 123. — 663. (voir 664) 79. — 664.
 夾鐘徵調 117, XXV; 118, XXXV. — 665. (voir 666)
 200. — 666. 解形 88. — 667. 介雅 198. — 668. 介
 669) 209. — 669. 江南 140. — 670. 姜白石 106.
 671. 江蘇 210. — 672. 江都 177. — 673. 江都
 123. — 674. 姜嫄 102. — 675. 絳 208. — 676. 絳
 108. — 677. (voir 679) 186. — 678. 驕壺 192. — 679.

680 kyao 102
681 kyao fang
682 kyao fang seu
683 kyao fang seu nyu yü
684 kyü-chi
685 kyü-hoü
686 kyü-kong
687 kyü kou 63
688 kyü kou lou
689 kyü-mang-nyü-leon-pou 30
690 Kyen
691 Kyen
692 kyen
693 kyen
694 kyen
695 Kyen-khang
696 Kyen khi lwéi
697 kyen kou 44
698 Kyen-kwé men
699 Kyen nan si tchhwün
700 Kyen wou
701 Kyeou mou
702 Kyeou-tseu ki
703 Kyeou kong
704 Kyeou kong wou
705 kyeou yao phao 108
706 kyeou hoü
707 Kyeou thäng chou
708 Kyeou wou tai chi
709 kyo pang ko 186
710 Kyö
711 Lyö
712 kyö chiao

713 kyö ti
714 kyö tyáo
715 Kyä-yüé
716 kyü
717 kyü
718 Kyüé téhé tchi
719 Kyuen (chi Kyuen)
720 Kyuen eul
721 kyün 205
722 kyün li
723 Kyün mä hwäng
724 Kyün tsau yang yang
725 Kyün yong tchi
726 lä-pä-pou 141
727 lä-pä 88
728 Lái-yuen
729 Lán-tcheou
730 Läng-tchong
731 Láo tsou
732 léi kou 157
733 léi tá kou 187
734 Läng Khien
735 Li
736 Li cheou
737 Li leou
738 Li
739 li
740 Li Chén-yén
741 Li Kao
742 Li ki
743 Li Lin-fou
744 Li Long-ki
745 Li pi
746 Li Pö-yü

747 Li Tsí
748 Li Yén-cheou
749 Li Yén-nyén
750 Li yong
751 Li yün
752 li
753 li hyá
754 Li pou
755 li tchhwen
756 li tong
757 li tshyeou
758 Li wó
759 Lin-hwai
760 Lin-tchäng
761 Lín-tchéi tchi
762 Lin tchi
763 lin-tchong
764 lin-tchong chäng tyáo
765 lin-tchong kyö tyáo
766 lin-tchong tchi tyáo
767 Lin-té tyén
768 Lin Yü
769 ling 172
770 Ling kong
771 ling kou 158
772 Ling lwén
773 Ling sing syáo wou phou
774 Ling sing tshéu
775 Ling ti
776 Ling Yi-tong
777 Ling-nán
778 Ling-houé Tse-fén
779 lö 7

780 Ló Kong-yuén
781 Ló-yang
782 long
783 long cheou phi-phü 126
784 long kheou
785 long kou 56, 67
786 long ming 176
787 long-seu-mä-eul té-lé-wó 42
788 long tchihi
789 Long tchihi yü
790 long theou ti 81
791 long ti 81
792 long yin
793 Long
794 Long theou
795 Lou
796 Lou Pan
797 Lou pou yü
798 Lou song
799 lou kou 139
800 Lou ming
801 Lwán yi wéi
802 lwén
803 Lwén yá
804 Lyáng
805 Lyáng chon
806 Lyáng hwéi wäng
807 Lyáng-tcheou
808 Lyáng-tcheou
809 lyang
810 lyang theou ti 81
811 Lyáo

郊特性 184. — 680. 則 161. — 681. (voir 683) 86, 198. — 682. (voir 683) 202, 205. — 683. 教坊司女樂 203. — 684. 羯室 82. — 685. 羯胡 82. — 686. 結躬 88. — 687. (voir 688) 151. — 688. 羯鼓錄 211. — 689. 結弄蘇兒布 146. — 690. (voir 200) 82. — 691. (voir 212) 83. — 692. 肩 132. — 693. 肩 78. — 694. 鞠 164. — 695. 建康 82. — 696. 劍器隊 197. — 697. 建鼓 149. — 698. 建國門 408. — 699. 劍南西川 194. — 700. 劍舞 190. — 701. 櫻木 123. — 702. 龜茲伎 192. — 703. (voir 704) 186. — 704. 九功舞 188. — 705. 九曜龜 161. — 706. 救護 141. — 707. 舊唐書 210. — 708. 舊五代史 240. — 709. 教坊鼓 212. — 710. (voir 2271) 83. — 711. (voir 712) 83, 112. — 712. 角招 121. — 713. (voir 2088) 108. — 714. 角調 121. — 715. 居月 105. — 716. 慶 141. — 717. 丘 201. — 718. 掘柘枝 197. — 719. 涓[師] 208. — 720. 卷耳 123. — 721. 均 80, 95. — 722. 禮 201. — 723. 君馬黃 200. — 724. 君子陽陽 1. — 725. 鈞容直 197. — 726. 喇巴 179. — 727. 喇叭 158. — 728. 來遠 210. — 729. 蘭州 197. — 730. 關中 187. — 731. 老子 119. — 732. 雷鼓 1. — 733. 雷大鼓 195. — 734. 冷詠 85. — 735. 205. — 736. 狸首 101. — 737. 離婁 123. — 738. (voir 740) 80, 84, 192. — 739. 里 91. — 740. 李慎言 1. — 741. 李嵩 83. — 742. 禮記 200. — 743. 李甫 210. — 744. 李隆基 106. — 745. 禮畢 104.

— 746. 李百藥 188. — 747. 李勣 192. — 748. 李延壽 210. — 749. 李延年 80. — 750. 禮容 187. — 751. 禮運 209. — 752. 歷 108. — 753. 立夏 110. — 754. 立部 193. — 755. 立春 110. — 756. 立冬 110. — 757. 立秋 110. — 758. 立我 136. — 759. 臨淮 185. — 760. 臨漳 82. — 761. 麟之趾 123. — 762. 麟趾 218. — 763. 林(答)鍾 79, 108. — 764. 林鍾商調 117, LVIII; 118, LXV. — 765. 林鍾角調 117, XXIV, XXXI, LIX. — 766. 林鍾徵調 117, LII; 118, LXIII. — 767. 麟德殿 194. — 768. 林字 217. — 769. 鈴 194. — 770. 靈公 208. — 771. 靈鼓 184. — 772. 伶倫 87. — 773. 靈星小舞譜 240. — 774. 靈星祠 111. — 775. 靈帝 81. — 776. 凌以棟 209. — 777. 嶺南 196. — 778. 令狐德棻 83. — 779. 錫 144. — 780. 羅公遠 197. — 781. 洛陽 83. — 782. 隆 106. — 783. 龍首琵琶 177. — 784. 龍口 164. — 785. 龍鼓 150. — 786. 龍鳴 200. — 787. 龍思馬爾得勒窩 149. — 788. (voir 789) 164. — 789. 龍池樂 196. — 790. 龍頭笛 154. — 791. 龍笛 154. — 792. 龍眼 164. — 793. (voir 794) 200. — 794. 龔(龍頭) 200. — 795. (voir 796) 200. — 796. 魯班(鼓) 83. — 797. 齒籥樂 204. — 798. 魯頌 142. — 799. 路鼓 184. — 800. 鹿鳴 123. — 801. 鑾儀衛 204. — 802. 綸 161. — 803. 論語 200. — 804. (voir 805) 84, 175, 192. — 805. 梁書 83. — 806. 梁惠王 121. — 807. 梁州 146. — 808. 涼州 82, 192, 193, 194, 198. — 809. (voir 810) 81. — 810. 兩頭笛 153. — 811. (voir 812) 81.

812 Lyào chí
813 Lyào hó
814 Lyào-tong
815 Lyé Hwó
816 Lyé tseu
817 Lyén hwá wou
818 lyén kou 475
819 lyén kyá
820 Lyeou
821 Lyeou Fú
822 Lyeou Fung
823 Lyeou Hi
824 Lyeou Hin
825 Lyeou Hyáng
826 Lyeou Hyáo-swén
827 Lyeou Hyú
828 Lyeou Ngán
829 Lyeou Pái
830 Lyeou Tahan
831 Lyeou Tchó
832 Lyeou Tó
833 Lyeou Tshóng
834 lyeou
835 Lyeou Chi-lóng
836 Lyeou Tseú-heou
837 Lyeou Yün
838 lyeou
839 lyeou hyén 429
840 Lyeou láí syáo wou
phou
841 Lyú 463
842 lyú
843 Lyú Cháng
844 Lyú chí tchhwen
tshyeou

845 Lyú hng
846 Lyú Kwáng
847 Lyú Nán
848 Lyú Pou-wéi
849 Lyú Tshái
850 lyú 463
851 Lyú hyó sin chwé
852 Lyú lí yóng thong
853 Lyú lyú sin chon
854 Lyú lyú tchéng yi
855 Lyú lyú tseú phou
856 Lyú lyú táng yi
857 Lyú thong
858 mán-phá-sik
859 Mán tái yep
860 Mã Fáng
861 Mã Twán-lín
862 Mã Yóng
863 Mã Yuén
864 mán
865 mán
866 mán kyó
867 mán yó
868 mángh thong
869 Mão
870 Mão Chwáng
871 Mão Heng
872 mào jén
873 Mão Tchháng
874 Mão wou
875 mào-yuén kou 67
876 mào
877 Mě-toú
878 méi chí
879 Máng Kháng

880 Méng-tchháng
881 Méng tseú
882 Méng Yuén-láo
883 Mí tché mou
884 Mí-tchhén
885 mí-khyóng-tsòng 445
886 Mìn ló chéng
887 mìn
888 Míng
889 Míng chí
890 Míng hwáng
891 Míng kyó
892 Míng kynn
893 Míng kynn tá yá
894 Míng tohchéng
895 Míng tchi kynn
896 Míng tháng
897 Míng tháng wéi
898 Míng tí
899 Míng syáo
900 Máng kéum tchhek
901 mou
902 Mou-di
903 mou hyen
904 Mou ko 192
905 Mou ryel
906 mou-tchen
907 Moun hen pi ko
908 moun hyen
909 Moun myeng
910 Moun tek kok
911 Mô-hó-teou-lé
912 Mô tchheou

913 mông-kou kyó 93
914 Mông-kou yó
915 Mông-swén
916 Mông Thyeu
917 Mông khi pi thán
918 Môu-yóng
919 Môu-yóng Hwáng
920 Môu-yóng Hwei
921 Môu-yóng Páo
922 Môu-yóng Tohwei
923 Môu-yóng Tsyün
924 Môu-hán kahan Set.
kin
925 Môu-loú tseu
926 Myáo
927 myáo thing
928 Myeng-tchou
929 Myén
930 Myén-tyén kwé yó
931 myén
932 myeou
933 ná
934 Ná-mil óng
935 Nái-hai óng
936 Nái-mil óng
937 Nái-moul óng
938 Nám sán you tai
939 ná-kú-lá 41
940 Nă hyá
941 Năi-mán
942 Nán chán yeou thái
943 Nán chí
944 Nán kai

— 812. 遼史 210. — 813. 遼河 200. — 814. 遼東
83. — 815. 列和 81. — 816. 列子 136. — 817. 蓮
花舞 197. — 818. 連鼓 496. — 819. 連句 124. —
820. (voir 821) 82. — 821. 劉蕤 140. — 822. 劉芳
83. — 823. 劉熙 209. — 824. 劉歆 81. — 825. 劉向
401. — 826. 劉孝孫 209. — 827. 劉向 210. — 828.
劉安 87. — 829. 劉備 180. — 830. 劉臻 95. — 831.
劉焯 90. — 832. 劉德 101. — 833. 劉聰 82. — 834.
(voir 835) 92. — 835. 柳世隆 174. — 836. 柳子厚
463. — 837. 柳惲 174. — 838. (voir 839) 156, 157. —
839. 六絃 177. — 840. 六代小舞譜 210. — 841.
(voir 843) 78, 163, 193. — 842. 縷 182. — 843. 呂尚
443. — 844. 呂氏春秋 209. — 845. 呂刑 209. —
846. 呂光 82. — 847. 呂枏 123. — 848. 呂不韋
209. — 849. 呂才 188. — 850. (voir 834) 78, 183. —
851. 律學新說 210. — 852. 律曆融通 210. — 853.
律呂新書 210. — 854. 律呂正義 210. — 855. 律通
呂字譜 113. — 856. 律呂精義 210. — 857. 律通
90. — 858. 萬波息 213. — 859. 慢大業 244. —
860. 馬防 94. — 861. 馬端臨 210. — 862. 馬融
209. — 863. 馬援 94. — 864. (voir 806) 166. — 865.
(voir 867) 93, 122. — 866. 慢角 120. — 867. 縷樂
122. — 868. 芒種 410. — 869. (voir 870) 401. — 870.
毛夷 83. — 871. 毛亨 104. — 872. 旄人 181. —
873. 毛萇 101. — 874. 旄舞 141. — 875. 毛員鼓

151. — 876. 卯 79. — 877. 冒頓 82. — 878. 妹
184. — 879. 孟康 79. — 880. 孟嘗 174. — 881. 孟
子 209. — 882. 孟元老 209. — 883. 美知舞 216.
— 884. 彌臣 194. — 885. 密穹總 174. — 886. 吳
樂生 202. — 887. 敏 92. — 888. (voir 889) 210. —
889. 明史 210. — 890. 明皇 199. — 891. 鳴角 204.
— 892. (voir 893) 190. — 893. 明君大雅 190. — 894.
明成 140. — 895. 明之君 190. — 896. (voir 897) 209.
— 897. 明堂位 209. — 898. 明帝 190, 190, 198. —
899. 命嘯 192. — 900. 夢金尺 219. — 901. (voir 904)
216. — 902. 無尋 217. — 903. 武絃 213, 216. — 904.
舞鼓 212, 218, 219. — 905. 武烈 217, 219. — 906.
無專 218. — 907. (voir 1850) 211. — 908. 文絃 211
— 909. 文明 219. — 910. 文德曲 219. — 911. 摩
訶兜勒 200. — 912. 莫慈 192. — 913. 蒙古角 139.
— 914. 蒙古樂 203. — 915. (voir 1993) 82. — 916.
蒙恬 176. — 917. 夢溪筆談 209. — 918. (voir 919)
82. — 919. 慕容皝 82. — 920. 慕容廆 82. — 921.
慕容寶 82. — 922. 慕容垂 82. — 923. 慕容儼 82.
— 924. 木杆可汗侯斤 96. — 925. 牧犢子 165.
— 926. 苗 142. — 927. 廟庭 186. — 928. 漢州 216.
— 929. 緜 181. — 930. 緜甸國樂 204. — 931. 緜
148. — 932. 緜(讓) 93. — 933. 讎 220. — 934. 鄒
密王 216. — 935. 奈解王 216. — 936. 奈密王 216.
— 937. 奈勿王 216. — 938. 南山有臺 218. — 939.
那咭刺 118. — 940. 納夏 181. — 941. 乃蠻 200.
— 942. 南山有臺 123. — 943. 南史 210. — 944.

945 nân-lyù	977 Ngán ti	1009 ou	1040 pân yèn
946 nân-lyù kông tyáo	978 Ngán yó	1010 Ou páng	1041 pân fén
947 nân-lyù tchí tyáo	979 Ngán yó wó	1011 Ourouk	1042 Pân lyù khyù hìng
948 nân-lyù tyáo	980 ngán	1012 ou tyo	loá
949 Nân-tcháo	981 ngán chéng	1013 ouel keum	1043 pâng kou 40
950 Nân tcháo fong chéng	982 Ngáo hyá	1014 ouel tyo	1044 pâng-tchá 73
yó.	983 Ngáo náo	1015 paik	1045 Páo
951 Nân Tché	984 Ngéou-yáng Syéou	1016 patk hau	1046 pào chí
952 nân-tchóng	985 Ngéou-yáng Tchi-syeou	1017 Paikkyel	1047 Páo-ning
953 nân wou	986 Ngó-ohi-ná	1018 Paiktokei	1048 Páo-tchháng
954 Nân yeou kya yá	987 Ngó tséu ki hwán wén	1019 pán-sep tyo	1049 Páo Yé
955 Nân-yuè	988 ngó không-heou 144	1020 páng en	1050 Páp-héung óng
956 náo	989 ngó	1021 páng hyáng	1051 pé không-heou 121
957 náo 16	990 ngó-eul-loh-khé 154	1022 Páng teung sán	1052 pé-li 89
958 Náo kó	991 Nimoun	1023 Pa	1053 Péi pán wou
959 Náo kó kou tchhwéi	992 ning	1024 pá-lá-màn 100	1054 péi 56
960 Náo kó tá yó	993 Ning wáng	1025 pá-tá-lá 27	1055 péi séu
961 Náo kó tshing yó	994 nó	1026 Pa-tcheou	1056 Péi chán, tchhou
962 náo kou 16	995 nóng	1027 pá-wáng 142	tsheú
963 Néi kyáo fang	996 Nyáo kó wán swéi yó	1028 Pa yú	1057 Péi chí
964 Néi phing waítchéng	997 nye ki	1029 Pá hong thông kwéi	1058 Péi-lyáng
tchi wou	998 nyé-nyé-tsou-kyáng 99	yó	1059 Péi tshi chou
965 néi tchwán	999 nyé-tsou-kyáng 98	1030 Pá pán	1060 Péi-yén
966 Néi tsé	1000 Nyeou Hóng	1031 pá yi	1061 phát kónn hau
967 Néi wou fou	1001 nyó	1032 Pái hai	1062 phái ki
968 ngái kyá 93	1002 Nyù-kwá	1033 pán-ché	1063 phái kou 58
969 ngán	1003 nyù wou	1034 pán-ché tyáo	1064 phái syáo 75
970 Ngán chí	1004 O kónn sán	1035 pán-chéan	1065 Phán wou
971 Ngán-hwéi	1005 O ryéi eui	1036 Pán Kou	1066 phán hyuén
972 Ngán kwé ki	1006 O ryéi eui se ryéi	1037 Pán-tchhean	1067 Pháo khyeou twéi
973 Ngán kwé séu	1007 O yáng sen	1038 Pán-tchhean erdeni	1068 phay
974 Ngán Lou-chán	1008 Okpoko	lama	1069 Phéi
975 Ngán-nán kwé yó		1039 pán 34	1070 Phéi
976 Ngán-si			

南陵 123. — 945. (voir 946) 79. — 946. 南呂宮調 117, L; 418, LXII. — 947. 南呂徵調 118, LXVII, LXXVII. — 948. 南呂調 117, LIV. — 949. (voir 950) 194. — 950. 南詔奉聖樂 194. — 951. 南卓 211. — 952. 南中 88. — 953. 男巫 205. — 954. 南有嘉魚 123. — 955. 南越 174. — 956. 獐 168. — 957. (voir 959) 145. — 958. (voir 959) 204. — 959. 錢歌鼓吹 204. — 960. 錢歌大樂 204. — 961. 錢歌清樂 204. — 962. 錢鼓 200. — 963. 內教坊 196. — 964. 內平外成之舞 201. — 965. 內傳 138. — 966. 內則 209. — 967. 內務府 202. — 968. 哀笛 159. — 969. (voir 970) 189. — 970. 安世 187. — 971. 安徵 123. — 972. 安國伎 192. — 973. 安國寺 197. — 974. 安祿山 83. — 975. 安南國樂 204. — 976. 安西 192. — 977. 安帝 198. — 978. (voir 979) 195. — 979. 安樂宮 173. — 980. (voir 981) 207. — 981. 撲毬 107. — 982. 鷺鷥 184. — 983. 懷仁 191. — 984. 歐陽修 210. — 985. 歐陽之秀 84. — 986. 阿史那 96. — 987. 阿子及歡聞 191. — 988. 臥筌篋 174. — 989. 頡 175. — 990. 哈爾扎克 182. — 991. 泥文 213. — 992. (voir 993) 202. — 993. 韋王 199. — 994. 難(難) 185, 201. — 995. 弄 123. — 996. 鳥歌萬歲樂 196. — 997. 女妓 220. — 998. 弄璋珣姜 160. — 999. (voir 998) 160. — 1000. 牛弘 83. — 1001. 錢 214. — 1002. 女媧 161. — 1003. 女巫 203. — 1004. 五冠山 218. — 1005. (voir 1006) 213. —

1006. 五禮儀序例 220. — 1007. 五羊仙 218. — 1008. 玉寶高 215. — 1009. 竿 213. — 1010. 右坊 220. — 1011. 于勒 213. — 1012. 羽調 213. — 1013. 月琴 216. — 1014. 越調 213. — 1015. 拍 212. — 1016. 百戲 216. — 1017. 百結 216. — 1018. 百濟 192, 216. — 1019. 般涉調 213. — 1020. 方言 217. — 1021. 方響 214. — 1022. 方等山 216. — 1023. (voir 1024) 185. — 1024. 巴拉滿 180. — 1025. 巴打拉 147. — 1026. 巴州 185. — 1027. 巴汪 179. — 1028. 巴渝 187. — 1029. 八絃同軌樂 195. — 1030. 八板 163. — 1031. 八俗 142, 187. — 1032. 裨海 209. — 1033. (voir 1034) 120. — 1034. 般涉調 147, V, XII, XIX. — 1035. 般勝 96. — 1036. 班固 209. — 1037. (voir 1038) 204. — 1038. 班禪爾爾德尼喇嘛 203. — 1039. (voir 1040) 122, 147. — 1040. 板眼 122. — 1041. 半分 112. — 1042. 伴侶曲行路 208. — 1043. 榔鼓 148. — 1044. 蚌扎 131. — 1045. (voir 921) 82. — 1046. 保氏 184. — 1047. 保寧 185. — 1048. (voir 2014) 97. — 1049. 鮑鄭 94. — 1050. 法興王 216. — 1051. 華筌篋 176. — 1052. 悲篋 159. — 1053. 杯梓舞 191. — 1054. 貝 187. — 1055. 倍四 191. — 1056. 北山楚奏 101. — 1057. 北史 210. — 1058. 北涼 82. — 1059. 北齊書 192. — 1060. 北燕 193. — 1061. 八關會 216. — 1062. 俳伎 198. — 1063. 俳鼓 150. — 1064. 排簫 152. — 1065. (voir 1053) 191. — 1066. 判縣 183. — 1067. 拋毬隊 197. — 1068. 詭 161. — 1069. 邳 97. — 1070. 沛 95, 187.

1071 phèng-seù 183	1103 pi-yèn	1135 Pò Mng-iá	1167 pyèn-yù
1072 phil-ryoul	1104 pi khyù	1136 Pò syù	1168 Rai-ouen
1073 phi pà	1105 Pi ki mán tchi	1137 Pò syuè	1169 Rai ouen ká
1074 phi 44, 62	1106 pi-li 89, 91	1138 pò tchông 1	1170 Rák-tông káng
1075 phi kou	1107 Pi thyeon tshyeon seú	1139 Pò tchoa khyù	1171 Rák-yáng tchhoun
1076 phit-phá 123	1108 Pin	1140 Pò tchoa wou	1172 reù ko
1077 Phi phá phou	1109 pin	1141 Pò theou	1173 reù to 189
1078 phin	1110 Pin-meou Kya	1142 pò-tshyè-eul 18	1174 ri e
1079 phing	1111 Pin-tcheou	1143 Pò-tsi	1175 Rin tchi
1080 Phing chá	1112 pin yó 208	1144 Pò-wáng heou	1176 ro ko
1081 Phing chá ló yén	1113 Ping wou	1145 Pò wou	1177 ro to 191
1082 Phing kông	1114 ping-chéng	1146 Pò-yá	1178 Ryáng
1083 Phing tché	1115 ping	1147 pò yi	1179 Ryáng keum sin po
1084 phing ti 81	1116 Ping-tcheou	1148 Pou pi thân	1180 Ryel moun
1085 phing tyáo	1117 Po sáng mou	1149 pou	1181 Ryen hoá tai
1086 Phing wáng	1118 Po thá phyang	1150 Pou-ló-ki	1182 ryeng ko
1087 Pho kou ák	1119 pong hoáng tyo	1151 Pou	1183 ryeng to 190
1088 Phó-ló-mén twéi	1120 Pong rai cui	1152 Pou Cháng	1184 Ryong pi e thyen ká
1089 phó-thò-li	1121 pou	1153 pou-léi 79	1185 Ryouk hoá tai
1090 Phó tchéu yó	1122 pò-ló-hwéi	1154 Pyáo tchéng wán	1186 Ryouk tyen tyo ryel.
1091 phó 31	1123 pò	pang	1187 Ryoung án
1092 phó pán 31	1124 pò	1155 Pyáo yeaou mèi	1188 Sa nai mou
1093 Phou-sá mán twéi	1125 pò	1156 Pyáo	1189 saing
1094 phyen kyeng	1126 pò 47	1157 pyén khing 24	1190 sák ko
1095 phyen tchong	1127 Pò fou kyeou wou	1158 pyén tchông 2	1191 Sám kouk sa keui
1096 phyeng tyo	1128 Pò fou wou	1159 pyén	1192 sám tchouk
1097 Phyeng-yáng	1129 pò fou 33, 49	1160 Pyón	1193 sán ák
1098 pi	1130 pò hi	1161 Pyén-king	1194 säng
1099 pi-phá	1131 Pò hwa	1162 pyén kông	1195 Säng sin yel mou
1100 pi	1132 Pò kou thoú lóu	1163 pyén kyó tyáo	1196 säng tyo
1101 Pi cheán wou	1133 Pò kyeou	1164 pyén lyú	1197 sá-làng-tsi 155
1102 Pi wou	1134 pò lóu	1165 pyén tchi	1198 sái-thò-eul 140
		1166 Pyén tyáo	1199 sán hyén 137

— 1071. 鋒子 203. — 1072. (voir 1388) 213. — 1073. 批把 177. — 1074. 鞞(轉) 149, 151. — 1075. 鞞鼓 185. — 1076. (voir 1077) 177. — 1077. 琵琶譜 211. — 1078. 品 176. — 1079. (voir 1084) 110. — 1080. (voir 1081) 172. — 1081. 平沙落雁 165, 172. — 1082. 平公 208. — 1083. 平折 192. — 1084. 平笛 154. — 1085. 平調 117, XL, XLVII, LIV; 192. — 1086. 平王 199. — 1087. 拋毬樂 220. — 1088. 婆羅門隊 197. — 1089. 婆陞力 96. — 1090. (voir 1933) 188. — 1091. (voir 1092) 147. — 1092. 拍版 147. — 1093. 菩薩蠻隊 197. — 1094. 編磬 211. — 1095. 編鐘 211. — 1096. 平調 213. — 1097. 平壤 213. — 1098. 鞞 212. — 1099. (voir 373) 215. — 1100. 比 184. — 1101. 轉扇舞 190. — 1102. 轉舞 190. — 1103. 閉掩 88. — 1104. 畢曲 120. — 1105. 碧羅漫志 211. — 1106. 青(筆)筆 158, 159. — 1107. 碧天秋思 165. — 1108. (voir 1112) 140. — 1109. (voir 1110) 183. — 1110. 寶車賈 142. — 1111. 邠州 140. — 1112. 蘭篇 140. — 1113. 兵舞 187. — 1114. 丙盛 98. — 1115. 柄 176. — 1116. 井州 165. — 1117. 寶相舞 219. — 1118. 保太平 218. — 1119. 鳳凰調 210. — 1120. 風來儀 219. — 1121. 缶 212. — 1122. 箴選題 194. — 1123. 博 122, col. 2. — 1124. 搏 122. — 1125. 撥 177. — 1126. 絃(拔) 143, 193, 204, 205. — 1127. 白鸞鳩舞 190. — 1128. 白符舞 190. — 1129. 搏拊 148, 149. — 1130. 百戲 199. — 1131. 白華 123. — 1132. (voir 1363) 144. — 1133. 白鳩 191. — 1134. 白露 110. — 1135. 白明達 193.

— 1136. 白緒 191. — 1137. 白雪 165, 191. — 1138. 鐘鐘 144. — 1139. 白紵曲 191. — 1140. 白紵舞 191. — 1141. 撥頭 198. — 1142. 柏且爾 146. — 1143. (voir 1018) 192. — 1144. 博望侯 200. — 1145. 白舞 192. — 1146. (voir 2258) 165. — 1147. 博依 123. — 1148. 補筆談 209. — 1149. 步 139. — 1150. 部(步)落稽 194. — 1151. 濮 208. — 1152. 卜商 143. — 1153. 不壘 153. — 1154. 表正萬邦 202. — 1155. 標有梅 123. — 1156. 驃 194. — 1157. 編磬 146. — 1158. 編鐘 144. — 1159. 徧(變) 89, 90, 107, 123, 139. — 1160. (voir 1161) 84. — 1161. 汴京 84. — 1162. 變宮 93, 112. — 1163. 變角調 118, LXXIII. — 1164. 變律 89. — 1165. 變徵 93, 112. — 1166. 辨調 117. — 1167. 變處 88. — 1168. (voir 1169) 216. — 1169. 來遠歌 216. — 1170. 洛東江 213. — 1171. 洛陽春 218. — 1172. 雷鼓 212. — 1173. 雷鼓 212. — 1174. 俚語 217. — 1175. 麟趾 218. — 1176. 路鼓 212. — 1177. 路鼓 212. — 1178. (voir 1179) 220. — 1179. 梁琴新譜 220. — 1180. 烈文 218. — 1181. 蓮花臺 220. — 1182. 靈鼓 212. — 1183. 靈鼓 212. — 1184. 龍飛御天歌 219. — 1185. 六花隊 219. — 1186. 六典條例 220. — 1187. 隆安 219. — 1188. 思內舞 216. — 1189. 笙 213. — 1190. 潮鼓 212. — 1191. 三國史記 220. — 1192. 三竹 212. — 1193. 散樂 216. — 1194. 相 212. — 1195. 上辛熱舞 216. — 1196. 上調 216. — 1197. 薩朝濟 182. — 1198. 塞他爾 179. — 1199.

1200 San kwé tchi	1233 Seú chí ko	1265 so ko 188	1296 Soú Lyé
1201 sán léi	1234 seú hwó 152	1266 So kyeng mou	1297 Soú Telhó
1202 sán myén kou 61	1235 Seú hyá	1267 So mou	1298 Soú-tchi-phó
1203 Sán tcheou	1236 Seú khóu tshyuén	1268 so tchem 197	1299 Soú Ting-fang
1204 sán tshái	chou tòng mou	1269 sok kh	1300 Soú Wéi
1205 sán chéng	1237 seú-li-chú	1270 Song sán tcho	1301 Soú hwó
1206 sán yó	1238 seú ling	1271 Sou myeng myeng	1302 Soú-tcheou
1207 Se kyeng kok	1239 Seú meou	1272 Sou po rok	1303 Soú tóng
1208 Seí tchong	1240 Seú-tcheou	1273 Sou ryong eum	1304 soú yó
1209 Seng Kyen	1241 Seú-tchhwan	1274 Sou yen tchóng	1305 Swán hyó sin ohwé
1210 Seng tchong	1242 seú wáng	1275 soun	1306 Swéi
1211 Seng thaik	1243 sí	1276 soun tyo	1307 Swéi chou
1212 seui	1244 Si-no	1277 só-thó-li	1308 Swén Hào
1213 sé 116	1245 Sillá	1278 só kou 45	1309 Swén tséu swán'ohou
1214 Sé lyú	1246 Sín kong	1279 Sô yin	1310 swó-ná 96
1215 Sé phou	1247 Sín-moun odng	1280 Sóng fong kó khin	1311 Syáng kyáng
1216 Sé tyáo	1248 Sín Sín-tchái	phou	1312 Syáng-ling Mou tséu
1217 sé-yú	1249 Si-hyá	1281 Sóng	1313 Syáng-yáng
1218 seú	1250 sí kyai	1282 sóng	1314 Syáng. yáng wáng
1219 seú kán	1251 Si-ling chi	1283 Sóng	yó
1220 Seú-má Pyeou	1252 Si-lyáng	1284 Sóng chi	1315 syáng 164
1221 Seú-má Syáng-jou	1253 Si-lyáo	1285 Sóng chi sin pyén	1316 syáng
1222 Seú-má Tchong	1254 Si-ngán	1286 Sóng chou	1317 syáo 77
1223 Seú-má Tháo	1255 Si-níng	1287 Sóng jou tchoú hi	1318 Syáo chao
1224 Seú-má Tshyen	1256 Si ayang ki	lwén wou tá lyó	1319 Syáo chao pou
1225 Seú péi wóng	1257 Si wáng mou	1288 Sóng Khí	1320 syáo sé
1226 Seú tchái	1258 Si wou yé fái	1289 Sóng Kin-káng	1321 syáo
1227 Seú wén	1259 Si yú	1290 Sóng Lyén	1322 syáo chi
1228 seú wou	1260 sí	1291 Sóng Ying-sing	1323 syáo chi
1229 seú	1261 Si-li-yí	1292 Sóng Yú	1324 syáo chi kyó tyáo
1230 seú	1262 Sín-ló	1293 soú-eul-nái 96.	1325 syáo chi tyáo
1231 Seú	1263 sing 21	1294 Soú Khwéi	1326 syáo choh
1232 Seú chí	1264 so	1295 Soú-lé	1327 syáo hán

三絃 178. — 1200. 三國志 209. — 1201. 三類 184. — 1202. 三面鼓 150. — 1203. 三州 192. — 1204. 三才 188. — 1205. 散聲 167, 207. — 1206. 散樂 184. — 1207. 西京曲 216. — 1208. 世宗 217. — 1209. 成規 217. — 1210. 成宗 220. — 1211. 聖澤 219. — 1212. 瑟 213. — 1213. (voir 1214) 174. — 1214. 瑟律 174. — 1215. 瑟譜 78. — 1216. 瑟調 192. — 1217. 色育 88. — 1218. 絲 112. — 1219. 司干 184. — 1220. 司馬彪 210. — 1221. 司馬相如 80. — 1222. 司馬貞 87. — 1223. 司馬綰 178. — 1224. 司馬遷 209. — 1225. 思悲翁 200. — 1226. 思齊 184. — 1227. 思文 183, 135. — 1228. 司巫 205. — 1229. (voir 1233) 117, 153, 156, 157. — 1230. 巳 79. — 1231. (voir 1240) 84. — 1232. (voir 1233) 187. — 1233. 四時歌 197. — 1234. 四和 182. — 1235. 肆夏 184. — 1236. 四庫全書總目 210. — 1237. 侯利蓬 96. — 1238. 四靈 106. — 1239. 四牡 123. — 1240. 泗州 185. — 1241. 四川 85. — 1242. 四望 102. — 1243. 題 214. — 1244. 詩惱 216. — 1245. 新羅 192, 213. — 1246. 臣工 218. — 1247. 神文王 216. — 1248. 辛新材 216. — 1249. 西夏 84. — 1250. 西階 183. — 1251. 西陵氏 203. — 1252. 西涼 83. — 1253. 西遼 84. — 1254. 西安 82. — 1255. 西寧 197. — 1256. 西廂記 199. — 1257. 西王母 220. — 1258. 棲鳥夜飛 192 — 1259. 西城 196. — 1260. 網 204. — 1261. 悉利移 194. — 1262. (voir 1245) 192. — 1263. 星 146. — 1264.

簫 212. — 1265. 小鼓 212. — 1266. 小京舞 216. — 1267. 昭武 218. — 1268. 小琴 212. — 1269. 俗樂 217. — 1270. 松山操 218. — 1271. 受明命 219. — 1272. 受寶籙 219. — 1273. 水龍吟 218. — 1274. 壽延長 220. — 1275. 鐔 211. — 1276. 俊調 21. — 1277. 姿隨力 96. — 1278. 遡鼓 149. — 1279. 索隱 87. — 1280. 松風閣琴譜 211. — 1281. (voir 1285) 210, 210. — 1282. 送 83. — 1283. 頌 123, n. 2; 138, 184, 207, 209. — 1284. (voir 1285) 210. — 1285. 宋史新編 210. — 1286. 宋書 210. — 1287. 宋儒朱熹論舞大略 210. — 1288. 宋祁 84. — 1289. 宋金剛 204. — 1290. 宋濂 210. — 1291. 宋應星 143. — 1292. 宋玉 191. — 1293. 蘇爾奈 160. — 1294. 蘇藝 97. — 1295. 疎勒 192. — 1296. 蘇烈 201. — 1297. 蘇緯 83. — 1298. 蘇氏塾 96. — 1299. 蘇定方 201. — 1300. 蘇威 97. — 1301. 肅和 100. — 1302. 肅州 83. — 1303. 肅宗 83. — 1304. 俗樂 192. — 1305. 算學新說 210. — 1306. (voir 1307) 210. — 1307. 隋書 210. — 1308. 孫皓 194. — 1309. 孫子算術 81. — 1310. 瑛琰 160. — 1311. 湘江 155. — 1312. 襄陵穆子 165. — 1313. (voir 1314) 192. — 1314. 襄陽王樂 194. — 1315. 相 143, 188. — 1316. 桑 122, 176, 213. — 1317. (voir 1319) 152. — 1318. (voir 1319) 141. — 1319. 蕭韶部 197. — 1320. 簫色 157. — 1321. (voir 1322) 119. — 1322. 小師 149. — 1323 小食 119. — 1324. 小食 (石)角調 117, III, XXXVIII. — 1325. 小食 (石)調 117, X, XXXVII, XLIV. — 1326. 小暑 110. — 1327.

1328 syào hwò pò 17	1360 syü	1388 táng phîl-ryout	1421 tá syü
1329 syào kou 30	1361 Syü hán ohou	1389 táng pî-phá	1422 tá syué
1330 syào-lyü.	[pü tchi]	1390 táng tyek	1423 tá tchhén
1331 syào màn	1362 Syüén-hwá	1391 Tá khyeou twéi	1424 Tá tchhéng yò phou
1332 syào seü thout	1363 Syüén hwò pò kou	1392 tá	1425 Tá tchong seü
1333 Syào sîng	thout loi	1393 Tá chhao	1426 tá tchout
1334 syào syü	1364 Syüén-hwò tyén	1394 Tá ché	1427 Tá tchwáng
1335 syào syué	1365 Syüén tí	1395 tá cheán-yü	1428 tá thó kwán
1336 syào tchi tyáo	1366 Syüén tsong	1396 Tá chéng yó	1429 Tá-thong
1337 syào thong kyó 88	1367 Syüén wáng	1397 Tá chéng yó foü	1430 tá thong kyó 87
1338 syào wou	1368 Syüén wou	1398 tá chi	1431 Tá ting yó
1339 Syào wou hyang yó	1369 Syüén-wou tí	1399 tá-chí	1432 Tá tshing hwéi tyén
phou	1370 Syüén kông hó yó	1400 tá-chí kyó tyáo	1433 Tá tshing hwéi tyén
1340 Syào yá	phou	1401 tá-chí tyáo	chi lí
1341 Syé Cháng	1371 Syüén kông pèn yí	1402 tá chou	1434 Tá tshing hwéi tyén
1342 Syé Tohwáng	1372 syüén syáng wéi	1403 tá hán	thout
1343 Syé Kyu-tchéng	kông	1404 Tá hán pò	1435 Tá tshing lyü lí
1344 Syé Yóng	1373 syüén tchwán syáng	1405 tá hwò pò 17	1436 Tá tshing lyü lí hwéi
1345 Syén chao yuén	kyáo	1406 tá kou 30	tsi pyén lan
1346 syén jén kyén	1374 syüén tyé wéi yün	1407 tá kou 38	1437 tá tsong pò
1347 syén-lyü	1375 Syün Fán	1408 Tá-kwán	1438 tá tyáo
1348 syén-lyü kông tyáo	1376 Syün Hyü	1409 Tá-lí	1439 Tá wou
1349 syén-lyü kwán	1377 syüén	1410 tá-lín	1440 Tá yá
1350 syén-lyü tyáo	1378 Tas [keum] dk	1411 tá-lyü	1441 Tá-yé
1351 Syén-pí	1379 táí hyén	1412 tá-lyü tchi tyáo	1442 Tá yó
1352 syén pí	1380 táí ho 187	1413 Tá ming	1443 Tá yó mou
1353 Syén tshán	1381 táí tchéng	1414 Tá-ming fou	1444 Tá yú
1354 syén wóng	1382 táí toham 185	1415 Tá ming hwéi tyén	1445 tá yün kwán
1355 Syü-mí	1383 Táí-tong káng	1416 tá nó	1446 tá-lá 19
1356 Syü yá	1384 Táí tong káng kok	1417 tá phou	1447 tá-lá kou 63
1357 Syü Chí-tsi	1385 Táí tyén héu thong	1418 tá seü má	1448 tá-pou-lá 43
1358 Syü Khi	1386 táng dk	1419 tá seü thout	1449 tá-pou 37
1359 Syü-tcheon	1387 táng keum	1420 tá seü yó	1450 Táí

小寒 110. — 1328. 小和發 145. — 1329. 小篋 159. — 1330. 小呂 79. — 1331. 小滿 110. — 1332. 小司徒 144. — 1333. 小星 123. — 1334. 小霄 146. — 1335. 小雪 110. — 1336. 小植調 194. — 1337. 小銅角 158. — 1338. (voir 1339) 139. — 1339. 小舞鄉樂譜 210. — 1340. 小雅 209. — 1341. 謝尙 82. — 1342. 謝莊 189. — 1343. 薛居正 210. — 1344. 薛瑩 94. — 1345. 仙韶院 196. — 1346. 仙人肩 164. — 1347. (voir 1348) 119. — 1348. 仙呂宮調 117, LVII; 118, LXIV, LXIX, LXXVI. — 1349. 仙呂管 119. — 1350. 仙呂調 117, LXI; 118, LXVIII. — 1351. 辭卑 194. — 1352. 先妣 102. — 1353. 先輩 203. — 1354. 仙齋 123. — 1355. 須彌 198. — 1356. 需雅 198. — 1357. 徐世勣 192. — 1358. 徐祺 211. — 1359. 徐州 146. — 1360. 戌 79. — 1361. 續漢書[八志] 210. — 1362. 宣化 189. — 1363. 宣和博古圖錄 210. — 1364. 宣和殿 210. — 1365. 宣帝 198. — 1366. 宣宗 196. — 1367. 宣王 165. — 1368. 宣武 187. — 1369. 宣武帝 191. — 1370. 旋宮合樂譜 210. — 1371. 旋宮本義 117. — 1372. 旋相為宮 93. — 1373. 旋轉相交 93. — 1374. 旋迭為均 93. — 1375. 荀藩 82. — 1376. 荀彧 82. — 1377. 巽 144. — 1378. 確(琴)樂 216. — 1379. 大絃 213. — 1380. 大鼓 212. — 1381. 大箏 213. — 1382. 大琴 212. — 1383. (voir 1384) 216. — 1384. 大同江曲 216. — 1385. 大典會通 220. — 1386. 唐樂 213. — 1387. 唐琴 213. — 1388. 唐箏 213. — 1389.

唐琵琶 215. — 1390. 唐笛 212. — 1391. 打毬隊 197. — 1392. (voir 1393) 119. — 1393. 大韶 187. — 1394. 大射 183. — 1395. 大單于 82. — 1396. (voir 1397) 197. — 1397. 大晟樂府 197. — 1398. 大師 184. — 1399. (voir 1400) 119. — 1400. 大食角調 117, III, X, XVII, LI, LIX; 118, LXVI. — 1401. 大食(石)調 117, II, IX, XVI, LII, LIX. — 1402. 大暑 110. — 1403. 大寒 110. — 1404. 大平波 204. — 1405. 大和鼓 145. — 1406. 大篋 159. — 1407. 大鼓 149. — 1408. 大觀 198. — 1409. 大理 194. — 1410. 大林 108. — 1411. (voir 1412) 79. — 1412. 大呂徵調 117, XI; 118, XXI. — 1413. (voir 1414) 184. — 1414. 大明府 208. — 1415. 大明會典 210. — 1416. 大儀 201. — 1417. 大僕 185. — 1418. 大司馬 144. — 1419. 大司徒 106. — 1420. 大司樂 184. — 1421. 大胥 184. — 1422. 大雪 110. — 1423. 大臣 202. — 1424. 大成樂譜 217. — 1425. 大慈寺 144. — 1426. 大祝 206. — 1427. 大壯 187. — 1428. 大托管 119. — 1429. 大同 82. — 1430. 大銅角 157. — 1431. (voir 2185) 195. — 1432. (voir 1433) 210. — 1433. 大清會典事例 210. — 1434. 大清會典圖 210. — 1435. (voir 1436) 210. — 1436. 大清律例彙輯便覽 210. — 1437. 太宗伯 101. — 1438. 大調 115. — 1439. 大武 187. — 1440. 大雅 209. — 1441. 大業 192. — 1442. 大樂 205. — 1443. 大禹謨 209. — 1444. 大豫 187. — 1445. 大韻管 119. — 1446. 達拉 146. — 1447. 答臘鼓 151. — 1448. 達布達 149. — 1449. 達卜 148. — 1450.

1451 Tái myén	1484 Tchéang Khyen	1513 Tchào Yè-li	1546 Tchéng Hyuén
1452 Tái tsong	1485 Tchéang Khyén-kwéi	1516 <i>tché ko</i>	1547 tchéng kóng tyáo
1453 tán pi	1486 Tchéang Ngó	1517 <i>Tchen hod tohi</i>	1548 tchéng kou 68
1454 Tân pí tá yó	1487 Tchéang pin	1518 <i>Tchen you dk</i>	1549 tchéng lyú
1455 Tân pí yó	1488 Tchéang Tohông-	1519 <i>tchéng</i>	1550 tchéng phing tyáo
1456 tán-pou-lá 139	hwá	1520 <i>Tcheng-mycng</i>	1551 tchéng tohi
1457 Tân	1489 Tchéang Thang-yü	1521 <i>Tcheng Rin-tché</i>	1552 Tchéng té
1458 Tân	1490 Tchéang tí	1522 <i>tchéng tché</i>	1553 Tchéng Tshyáo
1459 Tân kó	1491 Tchéang Tsái	1523 Tché tohi twéi	1554 Tchéng Yí
1460 tán kou 165	1492 Tchéang Tshang	1524 Tché-kyang	1555 Techeou
1461 Tang-hyang	1493 Tchéang Wén-cheou	1525 tché syuén wou	1556 Techeou cheou
1462 tang tchéng	1494 Tchéang Yén	1526 Tché yang lyéou	1557 Techeou kóng
1463 táo	1495 tchéang chi	1527 tchéan tchéan tohi	1558 Techeou kwán
1464 táo	1496 Tchéang ché pyén	kyú	1559 Techeou Kyeou
1465 táo chi	1497 Tchéang-swén Kí-	1528 Tchean tohhéng nán	1560 Techeou li
1466 táo tyáo	kwéi	1529 tohén 117	1561 Techeou Mi
1467 táo tyáo fú khyú	1498 Tchéang-swén Tchi	1530 tohén	1562 Techeou sòng
1468 táo tyáo kóng tyáo	1499 Tchéang yi seú	1531 Tchéan Té-syeou	1563 techeou syuén wou
1469 Táo-wou tí	1500 tchéang kou 59	1532 tohén tséu	1564 Techeou yá
1470 táo ying kou 55	1501 tchéao	1533 tchéan	1565 Techeou yá
1471 Táo ying yó	1502 Tcháo hwó	1534 tchéan tohi	1566 Techeou
1472 tohai	1503 Tcháo hyá	1535 tohén kou 59	1567 <i>tchéak</i>
1473 Tcha há tong	1504 Tcháo kyün	1536 tohéng 117, 118	1568 tchá oheou li 89
1474 tcha hyen	1505 Tcháo phing	1537 tchéng 5, 11	1569 Tchhá-há-eul
1475 Tcha-pi óang	1506 Tcháo té	1538 Tchéng-kwán	1570 tchéang yéou
1476 Tchá phing	1507 Tcháo tsóng	1539 Tchéng-yuén	1571 tchéhang
1477 Tchéang hán seng	1508 Tcháo wou	1540 tchéng	1572 Tchhang-chá
1478 tchéng ko	1509 Tcháo yi kyün	1541 Tchéng	1573 Tchhang-cheou
1479 tchép heut	1510 Tcháo yóng	1542 Tchéng Cheán-tseu	1574 Tchhang cheou yó
1480 tchéang	1511 Tcháo	1543 Tchéng-chi	1575 Tchhang lin hwan
1481 Tcháng Chi	1512 Tcháo Chén-yén	1544 Tohéng chi tseu chí	1576 Tchhang-ngán
1482 Tcháng Hwá	1513 Tcháo Chí-li	eul tyáo	1577 Tchhang ngán khó
1483 Tcháng hyá	1514 Tcháo Tseu-ngáng	1545 Tchéng hwó	hwá

(voir 1451) 82. — 1451. 代面 198. — 1452. 代宗 196. — 1453. (voir 1454) 203. — 1454. 丹陸大樂 203. — 1455. 丹陸樂 203. — 1456. 丹布拉 178. — 1457. 旦 96, 102. — 1458. 譚 191. — 1459. 但歌 191. — 1460. 擔鼓 193. — 1461. 党項 84. — 1462. 黨正 186. — 1463. 蹈 139. — 1464. (voir 1465) 119. — 1465. 道士 201. — 1466. (voir 1467) 117, L. — 1467. 道調法曲 196. — 1468. 道調宮調 117, XXXVI, XLIII; 118, XLVIII, LV. — 1469. 道武帝 82. — 1470. 導迎鼓 150. — 1471. 導迎樂 205. — 1472. 薺 184. — 1473. 紫霞洞 218. — 1474. 子粒 216. — 1475. 慈悲王 216. — 1476. 左坊 220. — 1477. 長漠城 216. — 1478. 杖鼓 212. — 1479. 雜戲 220. — 1480. (voir 1481) 139. — 1481. 張寔 193. — 1482. 張華 189. — 1483. 章夏 184. — 1484. 張驚 155. — 1485. 張乾龍 95. — 1486. 張鶴 110. — 1487. 章斌 187. — 1488. 張重華 193. — 1489. 張廷玉 210. — 1490. 章帝 79. — 1491. 張勳 123. — 1492. 張蒼 80. — 1493. 張文收 100. — 1494. 張炎 210. — 1495. (voir 1496) 191. — 1496. 長史慶 191. — 1497. 長孫冀輝 83. — 1498. 長孫稚 83. — 1499. 掌儀司 202. — 1500. 杖鼓 150. — 1501. 招 139. — 1502. 昭和平 101. — 1503. 昭夏 184. — 1504. 昭君 190. — 1505. 昭平 111. — 1506. 昭德 187. — 1507. 昭宗 186. — 1508. 昭武 187. — 1509. 昭義軍 107. — 1510. 昭容 187. — 1511. (voir 1512) 185. — 1512. 趙愷言 101. — 1513. 趙師利 174. — 1514.

趙子昂 166. — 1515. 趙耶利 174. — 1516. 節鼓 212. — 1517. 轉花枝 218. — 1518. 紹遊樂 219. — 1519. 鉦 211. — 1520. 政明 216. — 1521. 鄭麟趾 219. — 1522. 呈才 219. — 1523. 柘枝隊 197. — 1524. 浙江 210. — 1525. 折旋舞 136. — 1526. 折楊柳 200. — 1527. 戰陣之曲 200. — 1528. 戰城南 200. — 1529. 簫 176, 203, 204. — 1530. 箏 147. — 1531. 真德秀 84. — 1532. 振子 201. — 1533. (voir 1534) 164. — 1534. 軫池 164. — 1535. 震鼓 150. — 1536. 箏 176. — 1537. 鉦 144, 145, 105, 204. — 1538. 貞觀 174. — 1539. 貞元 194. — 1540. (voir 1543) 93, 93, 121, 123. — 1541. (voir 1542) 210. — 1542. 鄭善子 178. — 1543. 正始 94. — 1544. 鄭世子十二調 166. — 1545. 正和 101. — 1546. 鄭玄 79. — 1547. 正宮調 117, I; 118, XIII. — 1548. 正鼓 151. — 1549. 正律 89. — 1550. 正平調 117, XL. — 1551. 正徵 97. — 1552. 正德 187. — 1553. 鄭樵 210. — 1554. 鄭譯 95. — 1555. (voir 1556) 83, 84, 209. — 1556. 周書 83. — 1557. 周公 102. — 1558. 周官 101. — 1559. 州鳩 92. — 1560. 周禮 209. — 1561. 周密 197. — 1562. 周頌 123. — 1563. 周旋舞 136. — 1564. 騶虞 123, 129. — 1565. 周語 108. — 1566. 紂 187. — 1567. 鐃 211. — 1568. 父手笛 158. — 1569. 察哈爾 203. — 1570. 倡優 184. — 1571. (voir 1572) 138. — 1572. 長沙 140. — 1573. (voir 1574) 196. — 1574. 長壽樂 196. — 1575. 常林歡 192. — 1576. (voir 1577) 82. — 1577. 長安

1578 tchháng ti 77	1611 tchheou phi-phá 428	1644 Tchhwen chán thung	1673 tchong
1579 tchháng	1612 tchheou	1674 tchong 1	1674 tchong 1
1580 tchháng	1613 tchhi hyen tyo	1645 tchhwen fén	1675 Tchong-chán
1581 tchhào 106	1614 Tchhi-yeou	1646 tchhwen kwán	1676 tchong chi
1582 tchhào cheng 106	1615 tchhi 80	1647 Tchhwen kyang hwa	1677 Tchong-hwa mèn
1583 Tchhào-syen phái	1616 tchhi-néi	yué yé	1678 Tchong hwó
1584 Tchheyong	1617 tchhi	1648 Tchhwen tshyeou	1679 Tchong-hwó cháo
1585 tchheng hyen	1618 tchhi pá 77	1649 tchi	1680 Tchong-hwó tyén
1586 tchheng kong	1619 Tchhi tchi yang	1650 Tchín-héou oáng	1681 Tchong hwó wou
1587 Tchhi Tchhi-ouen	1620 tchhou	1651 tchin ko	1682 tchong kwán 78
1588 Tchhi kyá	1621 tchhouk	1652 Tchén tchén eui	1683 tchong ming 477
1589 tchhén	1622 tchhou tyo	kouei	1684 Tchong seú
1590 Tchhén	1623 Tchhou aing tchen	1653 tchi	1685 Tchong seú hù pyén
1591 Tchhén Cheou	1624 tchhóng	1654 tchi	1686 Tchong Tsou-khi
1592 Tchhén Chi-si	1625 Tchhóng	1655 tchi	1687 Tchong wai hi fá tá
1593 Tchhén choú	1626 Tchhóng-kháng	1656 tchi cháo	kwán thout chwe
1594 Tchhén fong	1627 Tchhóng khyeou	1657 Tchi kyue	1688 tchong
1595 Tchhén Jén-si	1628 Tchhóng-tchéngtyén	1658 tchi yáo	1689 tchong-lyú
1596 Tchhén kong	1629 tchhóng tou 52, 33	1659 tchi yin	1690 tchong-lyú kong tyáo
1597 Tchhén Tchong-joú	1630 Tchhou	1660 Tchi	1691 tchong-lyú tchi tyáo
1598 Tchhén Tsou-ngang	1631 tchhou chou	1661 Tchi kháng	1692 tchong-lyú tyáo
1599 Tchhén Yang	1632 Tchhou Lyáng	1662 Tchi tcháo fei	1693 tchong-lyú yú tyáo
1600 tchheng	1633 Tchhou-nán	1663 tchi-ohi	1694 Tchou Hi
1601 Tchheng	1634 Tchhou tchéu	1664 Tchi-li	1695 Tchou Kyén
1602 Tchheng hwó	1635 tchhou	1665 tchi-mó	1696 Tchou Kyén
1603 Tchheng Hyóng	1636 Tchhou kwán	1666 Tchou-sen	1697 tchou-kó khin 44
1604 Tchheng-kong Swéi	1637 Tchhou sai	1667 Tchou	1698 Tchou-kó Lyáng
1605 Tchheng thyen yó	1638 tchhou yin khong	1668 tchoung hyen	1699 Tchou Tchhang-wén
1606 Tchheng ti	1639 tchhi	1669 tchoung toham 196	1700 Tchou Tsái-yú
1607 Tchheng-tou	1640 tchhwan khi	1670 Tchoung tchong	1701 tchou
1608 Tchheng wou	1641 tchhwang syáo 207	1671 tchó 6	1702 tchou tyáo
1609 Tchheng Yao-thyen	1642 tchhwei pyén 90	1672 tchong	1703 tchou
1610 Tchheng Yün-ki	1643 tchhwei yé 473		

客話 209. — 1578. 長笛 152. — 1579. 倡 138. — 1580. 暢 123. — 1581. (voir 1582) 161. — 1582. 巢笙 161. — 1583. 朝鮮俳 204. — 1584. 處容 216. — 1585. 清絃 216. — 1586. 清孔 213. — 1587. 崔致遠 216. — 1588. 車駕 202. — 1589. 辰 79. — 1590. (voir 1591) 83, 95, 194, 192, 194, 208. — 1591. 陳壽 210. — 1592. 陳師錫 81. — 1593. 陳書 95. — 1594. 陳風 158. — 1595. 陳仁錫 210. — 1596. 巨工 218. — 1597. 陳仲儒 81. — 1598. 陳子昂 165. — 1599. 陳鳴 210. — 1600. (voir 1604) 100, 107, 139, 140, 202. — 1601. (voir 1603) 123. — 1602. 承和 101. — 1603. 程雄 211. — 1604. 成公綏 180. — 1605. 承天樂 196. — 1606. 成帝 82. — 1607. 成都 211. — 1608. 城舞 195. — 1609. 程瑤田 211. — 1610. 福允基 211. — 1611. 摘琵琶 177. — 1612. 丑 79. — 1613. 七賢調 216. — 1614. 蚩尤 200. — 1615. 饒(虎) 153. — 1616. 邁內 88. — 1617 (voir 1618) 113, 156, 157. — 1618. 尺八 153. — 1619. 赤之陽(楊) 200. — 1620. 椎 212. — 1621. 祝 212. — 1622. 出調 213. — 1623. 春鶯囀 219. — 1624. (voir 1627) 106. — 1625. (voir 1626) 205. — 1626. 重慶 185. — 1627. 崇丘 123. — 1628. 崇政殿 197. — 1629. 春曉 147. — 1630. (voir 1633) 185. — 1631. 處暑 110. — 1632. 褚亮 188. — 1633. 楚南 165. — 1634. 楚辭 191. — 1635. (voir 1636) 168. — 1636. 出關 200. — 1637. 出塞 200. — 1638. 出音孔 152. — 1639. 胥 212. — 1640. 傳奇 190. — 1641. 幢簫 196. — 1642.

吹簫 159. — 1643. 吹葉 190. — 1644. 春山聽杜鵑 171. — 1645. 春分 110. — 1646. 春官 184. — 1647. 春江花月夜 192. — 1648. 春秋 209. — 1649. 虎(虎) 212. — 1650. 吳興王 216. — 1651. 晉鼓 212. — 1652. 進饌儀軌 220. — 1653. 知 112. — 1654. (voir 1656) 92, 93, 112. — 1655. 止 148. — 1656. 徵招 121. — 1657. 指訣 168. — 1658. 徵調 121. — 1659. 徵音 169. — 1660. 制 80. — 1661. 治康 188. — 1662. 雄朝飛 165. — 1663. 執始 88. — 1664. 直隸 82. — 1665. 質末 89. — 1666. 朝鮮 219. — 1667. 柱 213. — 1668. 中絃 216. — 1669. 中琴 212. — 1670. 中宗 218. — 1671. 鍾 144. — 1672. (voir 1675) 78, 93. — 1673. 終 107. — 1674. 鍾(鍾) 79, 108, 128, 144. — 1675. 中山 82. — 1676. 鍾師 122. — 1677. 中華門 198. — 1678. (voir 1679) 202. — 1679. 中和韶樂 202. — 1680. 中和殿 202. — 1681. 中和舞 197. — 1682. 中管 119, 153. — 1683. 中鳴 200. — 1684. 齋斯 123. — 1685. 中祀合編 209. — 1686. 鍾子期 165. — 1687. 中外獻法大觀圖說 211. — 1688. 重 92. — 1689. 仲(中) 呂 79. — 1690. 仲呂宮調 117, XXII, XXIX; 118, XXXIV, XLI. — 1691. 仲呂徵調 117, XXXIX; 118, XLIX. — 1692. 仲呂調 117, XXVI, XXXIII. — 1693. 仲呂羽調 117, XXVI. — 1694. 朱熹 209. — 1695. 朱健 209. — 1696. 朱健 209. — 1697. 諸葛琴 180. — 1698. 諸葛亮 180. — 1699. 朱長文 78. — 1700. 朱載堉 211. — 1701. (voir 1702) 114, 183. — 1702. 主調 115. — 1703. 柱 175, 178, 179, 180, 181, 182.

1704 tchoou	1737 <i>Thái phýng ngen</i>	1770 Thàng	1802 Thô-thô
1705 tchoou cheng kwân	1738 <i>thái phýng so</i>	1771 Thàng	1803 thông 206
1706 tchoou 34	1739 <i>Thái tcho</i>	1772 thàng	1804 Thông tchi
1707 tchoou 149	1740 <i>Thái tchong</i>	1773 Thàng chân lòu jèn	1805 Thông tyên
1708 Tchoou chou ki nýên	1741 <i>thák</i>	1774 Thàng chot	1806 thông
1709 tchoou tsyé 30	1742 <i>thák (tchhak)</i>	1775 Thàng Chwén-tchi	1807 thông cheng
1710 Tchwán-hyû	1743 <i>thá</i>	1776 Thàng hwéi yáo	1808 Thong hwó
1711 tchwán	1744 <i>Thá yáo nyáng</i>	1777 Thàng hyá yó	1809 thông kou 9
1712 tchwán kwó chi	1745 <i>Thái cháo</i>	1778 Thàng lyéou tyên	1810 thông phân 17
1713 tchwán lyéou chi	1746 <i>Thái ché</i>	1779 Thàng thàng	1811 thông pò 17
1714 tchwán pán chi	1747 <i>Thái-chi</i>	1780 Thàng Tsai-fong	1812 Thông-tcheou lòu
1715 tchwán tcheou chi	1748 <i>Thái hóu</i>	1781 Thàng Yí-ming	1813 thông thao phân 17
1716 tchwán tchhou chi	1749 <i>Thái hwó</i>	1782 Thàng yó khiú phou	1814 thông tyên 10
1717 tchwán tchong chi	1750 <i>Thái hyá</i>	1783 thao	1815 thao kou 193
1718 tchwán tting chi	1751 <i>Thái hyên</i>	1784 thao hó	1816 Thon-yü-hwén
1719 tchwáng	1752 <i>Thái-khang</i>	1785 thao 44, 62	1817 Thot tsyé
1720 tchwéi tcháo	1753 <i>Thái-ki mên</i>	1786 Thao Khyen	1818 Thwán cheán ko
1721 tchwén 204	1754 <i>Thái-kong-wáng</i>	1787 thao phi pi-li 170	1819 thwéi
1722 Tê cheng	1755 <i>Thái phing yó</i>	1788 Thao yáo	1820 Thwén-hwáng
1723 Tê cheng kou 54	1756 <i>Thái swéi</i>	1789 thao kyeng	1821 Thon-há thái phýng
1724 Tê-lô-wó 38	1757 <i>thái-tsheou</i>	1790 thao tchong	1822 thýáo fá
1725 Tê-li 97	1758 <i>thái-tsheou tchi tyáo</i>	1791 thá hyuén	1823 thýé
1726 Tê tsong	1759 <i>Thái tai</i>	1792 thá khing 23	1824 Thýén-cheou
1727 Tê-yáng tyén	1760 <i>Thái tsong</i>	1793 Theoú hóu	1825 Thýén-cheou yó
1728 Tê-yó-tsong 150	1761 <i>Thái tsou</i>	1794 theoú kwán 89	1826 Thýén-hing
1729 téng ko	1762 <i>thái wéi</i>	1795 thi khin 149, 151	1827 thýén hyá thái phing
1730 Téng Tsing	1763 <i>Thái wou</i>	1796 thi kou 161	1828 Thýén kóng khái wou
1731 Téng Yén-hái	1764 <i>Thái-wou ti</i>	1797 thing	1829 thýén kyú
1732 Téng Yuen	1765 <i>Thái yi 130</i>	1798 tho ko 193	1830 Thýén-páo 120
1733 Teou	1766 <i>Thái yá yó</i>	1799 thó-lô kou 60	1831 Thýén-tchou ki
1734 Teou	1767 <i>Thái-yuén</i>	1800 Thô	1832 Thýén wén kó khin
1735 Teou Hyén	1768 <i>Thán tséu</i>	1801 Thô-pó	
1736 Teou Yén	1769 <i>thán</i>		

— 1704. 注 168. — 1705. 著聲管 119. — 1706. 祝 148. — 1707. 筑 176. — 1708. 竹書紀年 81. — 1709. 竹節 147. — 1710. 顛頊 205. — 1711. (voir 1712) 138. — 1712. 轉過勢 139. — 1713. 轉留勢 139. — 1714. 轉半勢 139. — 1715. 轉周勢 139. — 1716. 轉初勢 139. — 1717. 轉終勢 138. — 1718. 轉定勢 138. — 1719. 攄 168. — 1720. 攄兆 139. — 1721. 準 80. — 1722. 德勝 202. — 1723. 得勝鼓 150. — 1724. 得勝窩 148. — 1725. 得利 160. — 1726. 德宗 196. — 1727. 德陽殿 198. — 1728. 得約總 181. — 1729. 登歌 189. — 1730. 鄧靜 81. — 1731. 鄧查海 92. — 1732. 鄧淵 82. — 1733. (voir 1735) 83, 101. — 1734. 逗 168. — 1735. 實憲 194. — 1736. 實儼 83. — 1737. 太平年 218. — 1738. 太平篇 213. — 1739. 太祖 219. — 1740. 太宗 219. — 1741. 鐸 211. — 1742. 鐸 211. — 1743. (voir 1744) 139. — 1744. 踏搖娘 198. — 1745. 大韶 141, 184. — 1746. 太社 110. — 1747. 泰始 190. — 1748. 大遼 141, 184. — 1749. 太和 83, 100, 189. — 1750. 大夏 141, 184. — 1751. 大咸 184. — 1752. 泰康 191. — 1753. 太極門 101. — 1754. 太公望 143. — 1755. 太平樂 198. — 1756. 太歲 110. — 1757. (voir 1758) 79. — 1758. 太簇徵調 117, XVIII; 118, XXVIII. — 1759. 太穆 110. — 1760. 太宗 97, 187, 197, 203. — 1761. 太祖 203, 217. — 1762. 太尉 194. — 1763. 大武 141, 184. — 1764. 太武帝 82. — 1765. 太 — 177, 189. — 1766. 大予樂 185. — 1767. 太元 82. — 1768. 覃

子 200. — 1769. 款 138. — 1770. 湯 141. — 1771. (voir 1773) 210. — 1772. (voir 1779) 183. — 1773. 唐山夫人 187. — 1774. 唐書 210. — 1775. 唐順之 209. — 1776. 唐會要 210. — 1777. 堂下樂 204. — 1778. 唐六典 210. — 1779. 堂堂 192. — 1780. 唐再豐 211. — 1781. 唐纂銘 211. — 1782. 唐樂曲譜 211. — 1783. (voir 1784) 168. — 1784. 搭合 168. — 1785. 發(桃) 149, 151. — 1786. 陶謙 140. — 1787. 桃皮箏 158. — 1788. 桃天 123. — 1789. 特磬 211. — 1790. 特鐘 211. — 1791. 特懸 183. — 1792. 特磬 146. — 1793. 投壺 192. — 1794. 頭管 158. — 1795. 提琴 181, 182. — 1796. 提鼓 184. — 1797. 庭 183. — 1798. 土鼓 212. — 1799. 陀羅鼓 150. — 1800. (voir 1804) 197. — 1801. 拓跋 82. — 1802. 脫脫 210. — 1803. (voir 1804) 94. — 1804. 通志 210. — 1805. 通典 210. — 1806. (voir 1807) 78, 121. — 1807. 同聲 168. — 1808. 同和 197. — 1809. 銅鼓 144. — 1810. 銅鑪 146. — 1811. 銅鼓 143. — 1812. 同州府 196. — 1813. 銅鑪 146. — 1814. 銅點 145. — 1815. 土鼓 140. — 1816. 吐谷潭 194. — 1817. 兎耳 123. — 1818. 團扇哥 191. — 1819. 退 139. — 1820. 敦爐 192. — 1821. 天下太平 220. — 1822. 調法 121. — 1823. 迭 92. — 1824. (voir 1825) 196. — 1825. 天授樂 196. — 1826. 天興 82. — 1827. 天下太平 141. — 1828. 天工開物 143. — 1829. 添句 125. — 1830. 天寶 176. — 1831. 天竺伎 192. — 1832. (voir 1833) 165. —

1833 Thyeñ wén kô khn phou tsí tshéng	1864 tóng syáo 76, 77	1896 Tshài lyén twéi	1928 tshí sing pháo 109
1834 thyeñ kou 45	1865 Tóng thyeñ tohwhén hyào	1897 Tshài phin	1929 Tshí tse
1835 ti-kyú chí	1866 tou-thán kou 66	1898 Tshài sang	1930 Tshín
1836 tí	1867 Tou Kbwéi	1899 Tshài tshéu	1931 tshín hán tseu 124
1837 Tí toú	1868 Tou Yeouí	1900 Tshài wéi	1932 Tshín hán yó
1838 Tí wáng chí kí	1869 tou	1901 Tshài yón syén twéi	1933 Tshín wáng phó tchéñ yó
1839 Tí	1870 tou 33	1902 Tshái	1934 Tshing
1840 tí 77, 84	1871 Tou hóu kô	1903 Tshái Yén	1935 tshing cháng
1841 tí	1872 Tou há wá tchái tshóng cheu	1904 Tshái Yóng	1936 Tshing cháng choú
1842 Tí Lyáng-kóng	1873 Tou khyú kô	1905 Tshái Yuén-tíng	1937 Tshing cháng kí
1843 tí sé	1874 Tou-kyuè	1906 Tsháng-láng	1938 tshing chéng
1844 Ting Toú	1875 tsá lí	1907 tsháng-tshing 14	1939 tshing kóng
1845 Ting hwéi lwén	1876 tsá kí	1908 tsháo	1940 tshing kyó
1846 Ting kóng	1877 tsá kí tshéu	1909 Tsháo Jeou	1941 tshing kyó chwáng tyáo
1847 Ting-tcheou	1878 tsá yó	1910 Tsháo Jwéi	1942 tshing ming
1848 Ting wáng	1879 Tsáng-yü	1911 Tsháo Myáo-tá	1943 tshing tyáo
1849 tok	1880 Tsang Tchí	1912 Tsháo Phéi	1944 Tshing yó
1850 Tong kouk moun hen pi kô	1881 Tsang Tsin-choú	1913 Tsháo Phi	1945 Tshong ling si khyó
1851 tong kyeng	1882 Tseng tseu	1914 Tsháo tchóng	1946 tshou
1852 Tong kyeng kok	1883 tseu	1915 Tsháo mán	1947 tshwó
1853 tong pát	1884 Tseu-fang	1916 Tsháo mán kou yó phou	1948 Tshyang
1854 tong so	1885 Tseu hyá	1917 tsháo	1949 Tshyen khi
1855 tou sek	1886 tseu	1918 tsháo mán	1950 Tshyen Lá-tchí
1856 tò 4	1887 Tseu-hyá	1919 Tsháo mán kou yó phou	1951 Tshyen-lyáng
1857 Tô wou	1888 Tseu-kí tyén	1920 tshéu	1952 Tshyen-pou tá yó
1858 Tong hóu	1889 Tseu-tchéñ tyén	1921 Tshéu lyú	1953 Tshyen-tcháo
1859 Tong hwá lou	1890 Tseu-yé	1922 Tshéu yuén	1954 tshyén fén
1860 Tong king móng hwá lou	1891 Tseu yé kô	1923 Tshí	1955 Tshyén fong
1861 tong tchi	1892 Tseu-yeou	1924 tshí kou 71	1956 Tshyó tcháo
1862 Tong Tchó	1893 Tseu mou lwén	1925 tshí chí	1957 Tsi thong
1863 Tong Thing-lán	1894 Tshái fan	1926 tshí hyén 432	1958 Tsi
	1895 Tshái khi	1927 Tshí hyén khín thoú	

1833. 天開閣琴譜集成 211. — 1834. 田鼓 149. — 1835. 韃靼氏 184. — 1836. 底 148. — 1837. 林杜 218. — 1838. 帝王世紀 136. — 1839. (voir 1842) 194. — 1840. (voir 1843) 134. — 1841. 翟 188. — 1842. 狄梁公 165. — 1843. 笛色 157. — 1844. 丁度 84. — 1845. 定微論 164. — 1846. 定功 197. — 1847. 定州 82. — 1848. 定王 140. — 1849. 牘 212. — 1850. 東國文獻備考 220. — 1851. 銅磬 211. — 1852. 東京曲 216. — 1853. 銅鼓 211. — 1854. 洞簫 212. — 1855. 豆錦 211. — 1856. (voir 1857) 144. — 1857. 鐸舞 191. — 1858. 東胡 82. — 1859. 東華錄 203. — 1860. 東京夢華錄 209. — 1861. 冬至 110. — 1862. 董卓 81. — 1863. 董庭蘭 165. — 1864. 洞簫 152, 152. — 1865. 洞天春曉 169. — 1866. 都曼鼓 151. — 1867. 杜蘅 81. — 1868. 杜佑 210. — 1869. 楨 152. — 1870. 牘 147. — 1871. 督護哥 191. — 1872. 讀書齋叢書 211. — 1873. 讀曲哥 191. — 1874. 突厥 192. — 1875. 雜戲 199. — 1876. (voir 1877) 199. — 1877. 雜劇詞 200. — 1878. 雜樂 192. — 1879. (voir 1700) 210. — 1880. 臧質 191. — 1881. 臧晉叔 190. — 1882. 曾子, 165. — 1883. 奏 100, 102. — 1884. 森那 185. — 1885. 齊夏 184. — 1886. (voir 1887) 79. — 1887. 子夏 143. — 1888. 紫極殿 198. — 1889. 紫宸殿 201. — 1890. (voir 1891) 191. — 1891. 子夜哥 191. — 1892. 子游 209. — 1893. 字母論 174. — 1894.

采葵 123. — 1895. 采芑 144. — 1896. 採蓮隊 197. — 1897. 采蘋 123. — 1898. 采桑 193. — 1899. 采葵 101. — 1900. 采薇 218. — 1901. 彩雲仙隊 197. — 1902. (voir 1905) 84. — 1903. 蔡琰 165. — 1904. 蔡邕 211. — 1905. 蔡元定 210. — 1906. 滄浪 125. — 1907. 蒼清 145. — 1908. 槽 147. — 1909. 曹柔 174. — 1910. 曹睿 190. — 1911. 曹妙達 193. — 1912. 曹丕 190. — 1913. 曹毗 189. — 1914. 曹州府 83. — 1915. 曹操 190. — 1916. 草蟲 123. — 1917. (voir 1919) 123. — 1918. (voir 1919) 122. — 1919. 操續古樂譜 210. — 1920. (voir 1921) 78. — 1921. 詞律 78. — 1922. 詞源 210. — 1923. (voir 1924) 83, 207. — 1924. 齊鼓 151. — 1925. 七姑 92. — 1926. 七絃 178. — 1927. 七弦琴圖 166. — 1928. 七星池 161. — 1929. 七德 188. — 1930. (voir 1931) 82, 189. — 1931. 秦漢子 177. — 1932. 秦漢樂 192. — 1933. 秦王破陣樂 188. — 1934. (voir 1936) 89, 210. — 1935. (voir 1936) 120. — 1936. 清商署 192. — 1937. 清商伎 192. — 1938. 清聲 89. — 1939. 清宮 97. — 1940. (voir 1941) 120. — 1941. 清角雙調 120. — 1942. 清明 110. — 1943. 清調 110, 192. — 1944. 清樂 203. — 1945. 葱嶺西曲 197. — 1946. 粗 204. — 1947. 據 168. — 1948. (voir 2029) 190. — 1949. 前溪 191. — 1950. 錢樂之 89. — 1951. 前涼 193. — 1952. 前部大樂 204. — 1953. 前趙 82. — 1954. 秋分 110. — 1955. 秋風 169. — 1956. 鵲巢 123. — 1957. 祭統 209. — 1958.

1959 tsin llog	1992 Tsyu-khyù	2024 Wàng Ngáo	2056 Wèn khàng kí
1960 Tsin tái pí chòu	1993 Tsyu-khyù Mông-swén	2025 Wàng Phò	2057 Wèn khàng yó
1961 Tsin	1994 Tsyún	2026 Wàng Phòu	2058 Wèn myáo lì yó tchi
1962 tsin	1995 Tsyún yá	2027 Wàng Syún	2059 Wèn tchhèng khyù
1963 Tsin chòu	1996 Twán mén	2028 Wàng Tchó	2060 Wèn tí
1964 tsin kou 47	1997 Twán syáo náo kó yó	2029 Wàng Tshyang	2061 Wèn tsong
1965 Tsò	1998 twán kyú	2030 Wàng Tsin-chòu	2062 Wèn wáng
1966 Tsò Ichwán	1999 Twán Ngún-tsyó	2031 Wàng Yi-khíng	2063 Wèn wáng chí tsèu
1967 Tsò Yén-nyén	2000 Twán Yé	2032 wàng-lyáng	2064 Wèn wòu
1968 tsong	2001 twéi	2033 Wàng hing jén	2065 Wò kwé
1969 tsong-káo-kí 123	2002 Twéi wòu	2034 Wàng yún seú tsin	2066 wò-thí kou 168
1970 tsong lwén	2003 twén	2035 wéi cháng	2067 Wou-hwán
1971 Tsou Hyáo-swen	2004 tyáo	2036 Wéi heou	2068 Wou-swen
1972 Tsou Hyáo-tchéng	2005 tyáo	2037 Wéi Káo	2069 Wou yé thi
1973 Tsou Yóng	2006 Tyáo kan	2038 Wéi Tsháo	2070 Wou
1974 tsou kyái	2007 <i>tyek 194</i>	2039 Wéi Wán-chí	2071 Wou chòu
1975 tsou	2008 <i>Tyeng tái ep</i>	2040 wéi	2072 Wou King
1976 tsou chi	2009 tyé mà	2041 wéi máo	2073 wou tsai tshwó
1977 Tsou hyá	2010 Wá-eul-khó yó	2042 wéi yó 208	2074 wou twán kyú
1978 tsou kou 48	2011 wai tchwán	2043 wéi	2075 wou-yi
1979 tswei	2012 Wán Chóu	2044 Wéi	2076 wou-yi tchi tyáo
1980 Tswei-huó theng twéi	2013 Wán Páo-tchháng	2045 Wéi	2077 wou
1981 Tswo pou	2014 wán swéi	2046 Wéi	2078 wou
1982 Tsyang Lyáng-khi	2015 Wáng Cháo-tchi	2047 Wéi Cheou	2079 wou
1983 Tsyang Yi-khwéi	2016 Wáng fong	2048 Wéi chòu	2080 wou cheng
1984 tsyáo wéi	2017 Wáng fong	2049 Wéi fong	2081 wou chi
1985 Tsyáo Yén-cheou	2018 Wáng Fou	2050 Wéi Tcheng	2082 Wou chi
1986 tsyé 30	2019 Wáng Hin	2051 wéi tchwán chí	2083 Wou fang chí tsèu
1987 tsyé kou 162	2020 Wáng hyá	2052 wén	2084 Wou heou
1988 tsyé-néi-thá-tseou-hon 72	2021 wáng kou 169	2053 Wén chí	2085 Wou hing
1989 tsyé tseou	2022 Wáng Máng	2054 Wén heou	2086 wou hyén 128
1990 tsyé-tseu 22	2023 Wáng Mèng	2055 Wén-hyén thong-khào	
1991 tsyé tyáo			

稷 110. — 1959. 脊棲 181. — 1960. 津逮秘書 211. — 1981. (voir 1963) 84, 210. — 1962. 進 139. — 1963. 晉書 210. — 1964. 晉鼓 149. — 1965. (voir 1966) 190, 209. — 1966. 左傳 209. — 1967. 左延年 190. — 1968. 宗 106. — 1969. 總稿機 176. — 1970. 總論 123. — 1971. 祖孝孫 83. — 1972. 祖孝徵 97. — 1973. 祖塋 83. — 1974. 阼階 183. — 1975. 足 175. — 1976. 族師 185. — 1977. 族夏 184. — 1978. 足鼓 149. — 1979. 嘴 154, 158. — 1980. 醉胡勝隊 197. — 1981. 坐部 195. — 1982. 蔣良騏 303. — 1983. 蔣一葵 209. — 1984. 焦尾 164. — 1985. 焦延壽 80. — 1986. (voir 1987) 108, 147. — 1987. 節鼓 192. — 1988. 接內塔兜呼 151. — 1989. 節奏 122. — 1990. 接足 146. — 1991. 接調 120. — 1992. (voir 1993) 192. — 1993. 沮渠蒙遜 82. — 1994. (voir 923) 82. — 1995. 俊雅 198. — 1996. 端門 198. — 1997. 短篇魏歌樂 185. — 1998. 斷句 124. — 1999. 段安節 211. — 2000. 段業 82. — 2001. (voir 2002) 197. — 2002. 隊舞 203. — 2003. 鐔 144. — 2004. 掉 168. — 2005. 調 96, 114, 117. — 2006. 釣竿 200. — 2007. 壘(笛) 212. — 2008. 定大業 218. — 2009. 驍馬 196. — 2010. (voir 2011) 201. — 2011. 瓦爾喀樂 204. — 2012. 外轉 139. — 2013. 萬樹 78. — 2014. 萬寶常 97. — 2015. 萬歲 190. — 2016. 王韶之 189. — 2017. 王風 161. — 2018. 王輔 210. — 2019. 王獻 101. — 2020. 王夏 181. — 2021. 王鼓 193. — 2022. 王莽 81. — 2023.

王猛 82. — 2024. 王鑒 210. — 2025. 王朴 81. — 2026. 王薄 210. — 2027. 王珣 189. — 2028. 王灼 211. — 2029. 王燾 190. — 2030. 王晉叔 163. — 2031. 王義慶 165. — 2032. 罔兩, al. 方瓦, al. 嫫嫫, al. 魍魎 185. — 2033. 望行人 200. — 2034. 望雲思親 165. — 2035. 口上 157. — 2036. 韋后 196. — 2037. 韋阜 194. — 2038. 韋昭 200. — 2039. 韋萬石 188. — 2040. 尾 175. — 2041. 委貌 188. — 2042. 韋簫 140. — 2043. (voir 2051) 79. — 2044. 渭 82. — 2045. 衛 207, 208. — 2046. (voir 2047) 82, 210. — 2047. 魏收 210. — 2048. 魏書 210. — 2049. 魏風 165. — 2050. 魏徵 188. — 2051. 未轉勢 138. — 2052. (voir 2053) 102. — 2053. 文始 187. — 2054. 文侯 101. — 2055. 文獻通考 210. — 2056. 文康伎 192. — 2057. 文康樂 194. — 2058. 文廟禮樂志 209. — 2059. 文成曲 197. — 2060. 文帝 165, 187, 190. — 2061. 文宗 196. — 2062. (voir 2063) 165, 184. — 2063. 文王世子 209. — 2064. 文舞 188. — 2065. 倭國 192. — 2066. 倭提鼓 193. — 2067. 烏丸 200. — 2068. 烏孫 177. — 2069. 烏夜啼 185, 191. — 2070. (voir 2071) 190. — 2071. 吳書 94. — 2072. 吳兢 211. — 2073. 無齊攝 124. — 2074. 無斷句 124. — 2075. 無(込)射 79. — 2076. 無射徵調 118, LXXIV, LXXXIV. — 2077. (voir 2080) 153, 156, 157, 138. — 2078. 午 79. — 2079. (voir 2081) 102, 192. — 2080. 五聲 92. — 2081. 舞師 206. — 2082. 武始 187. — 2083. 五方師子舞 195. — 2084. 武后 195. — 2085. 五行 187. — 2086. 五絃 177.

2087 wòu kyáo
2088 wòu ping kyô tì
2089 Wòu tái
2090 Wòu tái chí
2091 Wòu tái huéi yáo
2092 Wòu tái tohái khin
phòu tái tohéhng
2093 Wòu tái
2094 Wòu tái
2095 Wòu tsóng
2096 Wòu wáng
2097 Wòu wòu
2098 wòu yín
2099 Y. l. t.
2100 yák
2101 yáng heum
2102 yá
2103 Yá 49, 50, 184
2104 yá kou 50
2105 Yá sòng yó
2106 Yá-lô-chân
2107 yá tohéhng 145
2108 yáng 12
2109 yáng
2110 yáng khin 144
2111 Yáng Khin-choú
2112 Yáng Kyên
2113 Yáng lyé
2114 Yáng pán
2115 Yáng Pyáo-tohéng
2116 Yáng-tcheou
2117 yáng tchean chí
2118 Yáng tí
2119 yáo
2120 yáo
2121 yáo kou 59, 65
2122 Yáo
2123 yáo
2124 Yáo Hing
2125 Yáo Seú-lyén
2126 Yáo Tchhâ
2127 Yáo Tchhâng
2128 Yei tohéhng
2129 Yeng toho
2130 Yé-yéou seú kyün
2131 Yé pán yó
2132 Yé
2133 Yén
2134 Yén-king
2135 yén
2136 Yén [chí Yén]
2137 Yén Chí-kou
2138 Yén Hing-páng
2139 Yén-hwó tyén
2140 Yén Tcheou
2141 Yén Toht-thwéi
2142 Yén Yén-tchi
2143 Yén Yén
2144 Yén yén yó
2145 Yén yuén
2146 yén
2147 Yén-tcheou
2148 Yén
2149 yén tchéen
2150 Yén tséu
2151 yén tsou
2152 Yén Ying
2153 Yén yó

2154 Yeou lán
2155 Yeou käng
2156 Yeou yi
2157 yeou
2158 yeou tshí tshwó
2159 Yeou chí
2160 Yeou chí yó
2161 yi-hing
2162 Yi hyán
2163 Yi lán
2164 Yi-tcheou
2165 yi yüé tyáo
2166 yi
2167 yi
2168 Yi chäng yú yi khyü
2169 yi-hán
2170 Yi lü pin tchi khyü
2171 Yi li
2172 yi phou
2173 Yi-tchhwen yüén
2174 yi-tsé
2175 yi-tsé tchi tyáo
2176 yi
2177 yi
2178 Yi-meou-syün
2179 yi tswei tí 174
2180 Yi yü tchháo thyen
twéi
2181 Yi
2182 yi
2183 yi
2184 Yi
2185 Yi jông tá ting yó
2186 Yi king
2187 Yi tsí
2188 yin
2189 Yin
2190 yin
2191 yin
2192 Yin khi léi
2193 yin yó 210
2194 yin
2195 yin tséu
2196 yin 45
yin (doit être lu yin
p. 128, col. 1 et
note 2).
2197 Yin Hou
2198 Yin lóng tohi
2199 Yin Tshi
2200 Yin Yé
2201 yin
2202 Yin yá
2203 Ying Cháo
2204 Ying-tcheou
2205 ying tsáo tchhi
2206 ying 46, 185
2207 ying hó
2208 ying hwó
2209 ying kou 46
2210 ying phi 46
2211 ying-tchong
2212 ying-tchong tchi
tyáo
2213 ying tyáo
2214 you hyen

— 2087. 五郊 186. — 2088. 五兵角觥 198. — 2089. (voir 2090) 210. — 2090. 五代史 84. — 2091. 五代會要 210. — 2092. 五知齋琴譜大成 211. — 2093. 武德 187. — 2094. 武帝 79, 94, 96, 104, 100, 191. — 2095. 武宗 196. — 2096. 武王 92. — 2097. 武舞 187. — 2098. 五音 92. — 2099. (voir 2233) 79. — 2100. 簫 212. — 2101. 洋琴 216. — 2102. 牙 171. — 2103. (voir 2104) 138, 143, 149, 189. — 2104. 雅鼓 149. — 2105. 雅頌樂 183. — 2106. 軋樂山 83. — 2107. 軋琴 181. — 2108. 錫 145. — 2109. 陽 78. — 2110. 洋琴 180. — 2111. 楊欽述 197. — 2112. 楊堅 83. — 2113. 楊烈 202. — 2114. 楊伴 192. — 2115. 楊表正 211. — 2116. 揚州 177. — 2117. 仰瞻勢 139. — 2118. 煬帝 95. — 2119. (voir 2121) 140, 150, 164. — 2120. 遼 139. — 2121. 腰鼓 150. — 2122. 堯 141. — 2123. 搖 139. — 2124. 姚興 191. — 2125. 姚思廉 95. — 2126. 姚察 95. — 2127. 姚萇 82. — 2128. 睿宗 217. — 2129. 英祖 219. — 2130. 野有死麋 123. — 2131. 夜半樂 196. — 2132. 鄴 82. — 2133. (voir 2134) 83, 84, 143, 194. — 2134. 燕京 84. — 2135. 嚴 185. — 2136. 延[師延] 208. — 2137. 顏師古 189. — 2138. 閻興邦 209. — 2139. 延和殿 197. — 2140. 顏籀 180. — 2141. 顏之推 192. — 2142. 顏延之 189. — 2143. 言偃 209. — 2144. 鍾燕樂 203. — 2145. 顏淵 124. — 2146. 眼 122. — 2147. 兗州 84. — 2148. 燕 183. — 2149. 雁陣 175. — 2150. 晏子 92. — 2151. 雁足 164. —

2152. 晏嬰 92. — 2153. 燕(燕)樂 192. — 2154. 幽蘭 165. — 2155. 由庚 123. — 2156. 由儀 123. — 2157. 酉 79. — 2158. 有齊攝 124. — 2159. (voir 2160) 203. — 2160. 侑食樂 203. — 2161. 依行 88. — 2162. 伊訓 209. — 2163. 荷蘭 165, 170. — 2164. 伊州 196. — 2165. 伊越調 194. — 2166. 儀 122. — 2167. (voir 2169) 112. — 2168. 霓裳羽衣曲 197. — 2169. 夷汗 88. — 2170. 夷來賓之曲 192. — 2171. 儀禮 209. — 2172. 遺譜 78. — 2173. 宜春院 199. — 2174. (voir 2175) 79. — 2175. 夷則徵調 117, LX; 118, LXX. — 2176. 依 123. — 2177. 倚 123. — 2178. 異牟尋 194. — 2179. 義賢笛 193. — 2180. 異域朝天隊 197. — 2181. (voir 1654) 96, 97. — 2182. 乙(一) 117, 153, 156, 157. — 2183. 佾 139, 202. — 2184. 抑 218. — 2185. 一戎大定樂 193. — 2186. 易經 80. — 2187. 益稷 209. — 2188. 吟 168. — 2189. (voir 2192) 93, 97. — 2190. 陰 78. — 2191. (voir 2193) 93, 95, 96, 102, 114. — 2192. 殷其雷 123. — 2193. 音樂 204. — 2194. 寅 79. — 2195. 樂字 191. — 2196. 臙 149. — 2197. 尹胡 81. — 2198. 引龍直 197. — 2199. 尹齊 81. — 2200. 尹甲 211. — 2201. 引 95, 123. — 2202. 胤雅 198. — 2203. 應劭 209. — 2204. 營州 83. — 2205. 營造尺 83. — 2206. (voir 2207) 121, 149, 212. — 2207. 應合 168. — 2208. 應和 96. — 2209. 應鼓 149. — 2210. 應轉 149. — 2211. (voir 2212) 79. — 2212. 應鐘徵調 118, LXXXI, VII. — 2213. 應調 121. — 2214. 遊絃 213.

2215 You-ri ong	2242 yòng
2216 yō	2243 yòng /
2217 yō 74	2244 yòng
2218 yō	2245 Yòng hwō
2219 yō chān	2246 Yòng-kyā
2220 Yō chān yin	2247 Yòngngān
2221 yō chi	2248 Yòng-phing
2222 yō chi	2249 Yòng tchi
2223 Yō chon	2250 yong
2224 yō foū	2251 Yū
2225 Yō foū kou thi yao kyai	2252 yū /04
2226 Yō foū tchi mi	2253 Yū Chi-ki
2227 Yō foū tsā loū	2254 Yū Chi-nān
2228 Yō hyō sin chwē	2255 Yū Hwō
2229 Yō khi tsao fā	2256 Yū kō
2230 Yō ki	2257 Yū li
2231 Yō lyū kwān kyén	2258 Yū Pō-yā
2232 Yō lyū tsyuen chon	2259 Yū-tcheou
2233 Yō lyū tyén	2260 Yū-thyén fō wou
2234 yō phou	2261 Yū Tsai
2235 Yō pou	2262 yū 39
2236 yō tchang	2263 Yū
2237 yō tchung	2264 yū
2238 Yōng hwō	2265 yū chwēi
2239 Yōng-khyāng	2266 Yū kōng
2240 Yōng-mén Tcheou	2267 Yū Lyāng
2241 Yōng yā	2268 yū pao kou /84
	2269 yū tyao

2270 Yū-wén	2294 Yūen-hwō
2271 Yū-wén Kyō	2295 Yūen jén tsā ki pō tchong
2272 Yū-wén Thāi	2296 yuen khi
2273 Yū wou	2297 Yūen khyū syuēn
2274 yū yin	2298 Yūen-kyā
2275 Yū hwō	2299 yūen-tchong
2276 Yū-tcheou	2300 Yūen ti
2277 Yū yén yō	2301 Yūen Hyén /31
2278 Yū chou heou thing hwa	2302 Yūen lō tchi yō
2279 Yū pou	2303 Yūen (Jwān) Yūen
2280 yū tchén	2304 yuén pēn
2281 yuē	2305 Yūn chao foū
2282 yuē khin /34, /35	2306 Yūn chao pou
2283 yuē kyō tyao	2307 yūn hwō phi-phā, /25
2284 yuē lāng fong tshing	2308 yūn lō /3
2285 Yūe ling	2309 Yūn-mén [thai- khyuēn]
2286 Yūe-pān	2310 Yūn-mān
2287 Yūe-tchi	2311 yūn ngāo /3
2288 yuē tyao	2312 yūn syao /75
2289 Yūen	2313 Yūn tchoū thā
2290 Yūen khyeou	2314 yūn tchoū phi-phā /27
2291 Yūen kyén tchāi yū tsuān tchoū tseū tsyuen chon	2315 yūn
2292 Yūen	2316 yūn jén
2293 Yūen chi	

— 2215. 儒理王 216. — 2216. (voir 2221) 138, 142, 209. — 2217. (voir 2222) 152. — 2218. 龠 84. — 2219. 岳山 164. — 2220. 樂山隱 173. — 2221. 樂師 141, 142, 184, 185. — 2222. 簫師 142, 152. — 2223. 樂書 210. — 2224. (voir 2225) 78. — 2225. 樂府古題要解 211. — 2226. 樂府指迷 78, 210. — 2227. 樂府雜錄 214. — 2228. 樂學新說 210. — 2229. 樂器造法 152. — 2230. 樂記 209. — 2231. 樂律管見 210. — 2232. 樂律全書 210. — 2233. 樂律典 210. — 2234. 樂譜 157. — 2235. 樂部 202. — 2236. 樂章 123. — 2237. 簫章 141, 152. — 2238. 雍和 100. — 2239. 雍薈 194. — 2240. 雍門周 174. — 2241. 雍雅 198. — 2242. 容 106. — 2243. 鍾 128. — 2244. (voir 2245) 138. — 2245. 永和 100. — 2246. 永嘉 82. — 2247. 永安 189. — 2248. 永平 83, 185. — 2249. 永至 189. — 2250. 詠 139. — 2251. 俞 (渝) 183, 187. — 2252. 竽 161, 207. — 2253. 虞世基 95. — 2254. 虞世南 188. — 2255. 虞辭 190. — 2256. 漁歌 165. — 2257. 魚麗 123. — 2258. 俞伯牙 164. — 2259. 渝州 185. — 2260. 于闐佛舞 192. — 2261. 余載 78. — 2262. 致 147. — 2263. (voir 2266) 141. — 2264. (voir 2268) 92, 93, 112. — 2265. 雨水 110. — 2266. 禹貢 209. — 2267. 庾亮

194. — 2268. 羽葆鼓 200. — 2269. 羽調 118, LXXV. — 2270. (voir 2271) 83. — 2271. 宇文覺 83. — 2272. 宇文泰 83. — 2273. 羽舞 141. — 2274. 羽音 168. — 2275. 豫和 100. — 2276. 豫州 146. — 2277. 御筵樂 203. — 2278. 玉樹後庭花 191. — 2279. 械僕 184. — 2280. 玉振 122. — 2281. (voir 2283) 119, 175. — 2282. 月琴 178, 178. — 2283. 越角調 117, XXXVIII; 118, LXXIII. — 2284. 月朗風清 123. — 2285. 月令 200. — 2286. 悅般 194. — 2287. 月支 183. — 2288. 越調 117, XXXVIII, XLV; 118, LXXII, LXXIX. — 2289. (voir 1732) 82. — 2290. 宛丘 148. — 2291. 淵鑒齋御纂朱子全書 209. — 2292. (voir 2293) 210. — 2293. 元史 210. — 2294. 元和 94. — 2295. 元人雜劇百種 190. — 2296. 元氣 188. — 2297. 元曲選 209. — 2298. 元嘉 89. — 2299. 圓 (員) 鐘 79. — 2300. 元帝 80. — 2301. 阮咸 82, 178. — 2302. 苑洛志樂 210. — 2303. 阮元 109. — 2304. 院本 199. — 2305. 雲韶府 196. — 2306. 雲韶部 197. — 2307. 雲和琵琶 177. — 2308. 雲羅 145. — 2309. 雲門 [大卷] 141, 184. — 2310. 雲南 180. — 2311. 雲璈 145. — 2312. 雲簫 152. — 2313. 雲竹榻 165. — 2314. 雲頭琵琶 177. — 2315. 均 (韻) 95, 114. — 2316. 譚人 140.

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX ET DES FIGURES

Fig. 151 et 152. 204. Tehwên du prince Tsai-yü.....	81	Echelle du pòu-lai 79.....	153
— 153, 203. Hwàng-tchông tohhi.....	88	Fig. 193. 80. Tohhi. Echelle.....	153
— 154. Sections des hwàng-tchông successifs.....	91	id. Echelle.....	154
— 155. Succession harmonique des lyù et des lyà.....	102	— 194. 84. Lông theoù U.....	154
— 150. Succession cosmographique des lyù.....	102	— 195. 84 a). Ti. Echelles.....	154 et 155
Hymne pour le sacrifice à Confucius (dynastie des Ming).....	103	Syng hyang lóng tyáo, accompagnement de flûte.....	155
Hymne pour le sacrifice à Confucius (dynastie des Tching).....	111	— 196. 87. Tá thong kyô.....	157
Hymne au dieu de la Littérature, début.....	113	— 197. 88. Syho thong kyô.....	158
Hymne aux Ancêtres impériaux (dynastie des Ming).....	114	— 198. 89. Kwán. Echelles.....	158
Formules d'accompagnement.....	124 et 125	— 199. 90. Hou kyá. Echelle.....	159
Ode Kwán tshyü, transcriptions partielles.....	125 et 128	— 200. 94. Pi-lí. Echelle.....	159
Ode Kwán tshyü, partitions.....	126 et 127	— 201. 92. Hwá kyô.....	159
Ode Kwán tshyü, transcription réduite.....	128	— 202. 93. Mông-kou kyô.....	159
Ode Tcheoù yü, transcription réduite.....	129	— 203. 94. Kin kheoù kyô. Echelle.....	159 et 160
Hymne Ki iswéi, transcription réduite.....	130	Echelles du sôu-eù-nai 96.....	160
Hymne du temple des Ancêtres (dynastie des Ming), transcription réduite.....	130	Echelle du pî-lâ-mân 100.....	160
Hymne du temple des Ancêtres, partition.....	132	— 204. 101. Hyên. Echelles.....	161
Hymne Seù wên, partition.....	133	— 205. 103. Chêng de l'orchestre impérial.....	162
Hymne au dieu de la Guerre, début.....	134	— 206. 103a). Tuyau du chêng.....	162
Hymne à Confucius (dynastie des Yuén), début.....	134	— 207. 103b). Chêng vulgaire.....	162
Hymne Seù wên, transcription réduite.....	135	Echells du chêng.....	163
Hymne Chwéi hwé, fin.....	136	Pá pân, air pour le chêng.....	163
Hymne Li wé, transcription réduite.....	136	— 208. 112. Khin.....	163
Fig. 157. Position du danseur.....	138	Echelles officielles du khin.....	164
— 158. Danseur civil.....	139	Accords classiques du khin.....	166
— 159. Danseur militaire.....	139	Tableture du système de prime.....	167
— 160. Tchwei tchiáo.....	139	Prélude en prime dominante.....	167
— 161. Tchwei tchiáo de la danse rurale.....	141	Prélude en seconde dominante.....	168
— 162. Caractère tchiáo figuré par les danseurs.....	142	Prélude en sixte dominante.....	168
— 163. 2. Pyên tchông.....	144	L'aurore primantière, etc., fragment.....	169
— 164. 3. Chwên.....	144	La mouette, etc., fragment.....	169
— 165. 14. Tchêng.....	145	Confucius lisant, etc., fragment.....	169
— 166. 13. Yün lô. Echelle.....	145	Vent d'automne, fragment.....	169
— 167. 16. Nào.....	145	Conversation bouddhique, fragment.....	170
— 168. 21. Sing.....	146	Lamentation du vent, etc., fragment.....	170
— 169. 23. Thê khing.....	146	Ah! les iris, fragment.....	170
— 170. 25. Fâng hyang.....	146	Promenade du génie, etc., fragment.....	171
— 171. 26. Kheoù khin.....	147	Au printemps, etc., fragment.....	171
— 172. 27. Pê-lâ-lâ.....	147	La vigueur du coursier, fragment.....	171
— 173. 29. Yü.....	147	Cornet tartare, fragment.....	171
— 174. 31. Phó pân.....	147	Phing chi, fragments.....	172
— 175. 32. Tchông kô.....	147	Phing chi lô yén, fragments.....	172
— 176. 34. Tehoù.....	148	Kho chin, fragments.....	172 et 173
— 177. 35. Pô fou.....	148	Musique de khin.....	173
— 178. 37. Tâ-pou.....	148	— 209. 115. Mî-khyông-tsang.....	174
— 179. 39. Cheoù kou.....	148	— 210. 116. Profil du sê.....	174
— 180. 44. Nâ-kô-lâ.....	149	— 211. 116 a). Chevalet mobile.....	175
— 181. 43. Tâ-pou-lâ.....	149	Echelle du sê.....	175
— 182. 44. Kyên kou.....	149	— 212. 116 b). Table du sê et disposition des chevaux.....	175
— 183. 49. Pô fou.....	149	Echelle officielle.....	176
— 184. 51. Hyuên kou.....	150	— 213. 117. Tchêng.....	176
— 185. 53. Yün kou.....	150	— 214. 122. Tsông-kho-kí.....	176
— 186. 56. Lóng kou.....	150	— 215. 123. Phi-phá. Accords et échelle.....	177
— 187. 59. Tchâng kou.....	150	Phing chi lô yén, air pour phi-phá, début.....	177
— 188. 60. Iling kou.....	151	— 216. 133. Tân-pou-lâ.....	178
— 189. 62. Tháo.....	151	— 217. 134. Yue khin. Echelle.....	178
— 190. 73. Fâng-tchâ.....	151	— 218. 135. Yue khin.....	178
— 191. 75. Phái syô. Echelle.....	152	Echelle du sün hyên 137.....	178
— 192. 77. Syô. Echelles.....	153	— 219. 137. Sün hyên.....	179
		— 220. 138. Eùl hyên.....	179
		— 221. 139. Iwô-pou-sou.....	179
		— 222. 140. Sâi-thô-cùl.....	179

Fig. 223. 141. Lá-pā-pou	179	Fig. 232. 154. Ngô-eúl-ichá-khè	182
— 224. 143. Khó-eúl-nái. Échelle	180	— 233. 155. Sà-làng-lsì	183
— 225. 144. Yàng khin. Échelle	180	— 234. Disposition de l'orchestre hyèn hyuèn	183
— 226. 146. Hì khin	181	— 235. 201. Hyen keum. Échelles	214
— 227. 147. Hoù khin	181	Musique de hyen keum, Mán tái yep	214
— 228. 148. Hoù khin	181	Mán tái yep, 1 ^{er} morceau, transcription réduite	215
Echelle du thì khin 149	181	Mélodies pour l'introduction des esprits, frag-	
— 229. 150. Té-yò-tsòng	182	ments	217
— 230. 151. Thì khin	182	Mélodie du Sou po rok, fragment	217
— 231. 152. Seú hwò. Échelles	182	Mélodie de l'hymne Mou ryel, fragment	217
Echelle du eúl hyèn 153	182	— 236. Danse Kái in tchen mou tán	219

MAURICE COURANT, 1912.